MUSIC - UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 07197 348 1

Título de la obra.- Mujeres en el sin Tiempo

Autor.-

CONSEJO DEL CAMPO
BIBLIOTECA

Libreria del despacho.- 8 estante.- 3 nº.- 2586

BIBLIOTECA

ML 410 M61B53

MEYERBEER

ET SON TEMPS

LIBRARY DEC 20 1967 UNIVERSITY OF TORONTO

I

volution. — De l'esprit du temps. — Les idées extra-musicales. — Les anecdotes traditionnelles. — François Ier et Léonard de Vinci. — Michel-Ange et Raphaël. — Mozart et Beethoven. — Giacomo Meyerbeer. — Sa mère. — Ses frères Guillaume et Michel. — La correspondance de Michel Beer et d'Immermann. — *Struensée* et *Le Paria*. — La légende du moine Félix.

La musique n'est point, comme la poésie, un art dont le secret se révèle à nous dès le berceau ; elle a, au contraire, de même que l'architecture,

la statuaire et la peinture, un côté technique qui veut être étudié avec effort, laborieusement approfondi. On sait quel merveilleux héritage l'ancien monde en s'écroulant livra aux temps nouveaux, et tout ce qu'à un jour donné eurent à recueillir de ces immortels débris l'architecture, la statuaire et la peinture.

Or, il n'en fut pas de même pour la musique, art d'origine toute moderne, et qui, n'empruntant rien aux Grecs, rien aux Romains, dut accomplir dans le présent les diverses périodes de développement et de transformation que les autres arts avaient traversées dans le passé. Née seulement d'hier, il lui fallut, avant de marcher l'égale de l'architecture, de la statuaire et de la peinture, et d'emboîter en quelque sorte le pas du siècle, il lui fallut grandir, gagner des forces, faire ses années d'apprentissage, et ce n'était guère que vers notre époque qu'elle devait, à vrai dire, atteindre à la maturité. Aussi voyons-nous se précipiter les phases de son développement à mesure que l'on

pche de cette période qui va la mettre enfin en
le possession d'elle-même.

u je me serai mal expliqué, ou chacun com-
pr dra maintenant le désaccord qui vers 1755
de it exister entre l'esprit des temps et le génie
d Sébastien Bach : il n'y avait là qu'une ques-
ti de forme, qu'une question purement *spéci-*
fi, comme on dirait en Allemagne ; la musique,
n ant pas eu un développement analogue à celui
d autres arts, vivait absorbée dans les difficultés de
s yntaxe, dans un algèbre de problèmes harmo-
n ues dont la solution lui devait suffire jusqu'au
j r où, les difficultés techniques étant surmontées,
l tiste n'eut plus à dépenser le meilleur de sa vie
e de son imagination à se rendre maître de la
f me, qu'il considéra désormais non plus comme
l but suprême, mais comme le simple moyen
exprimer son idée. A la période architecturale
nt Sébastien Bach serait le Vitruve succéda
période de l'âme, si délicieusement personni-
e dans Mozart ; puis avec Beethoven s'ouvre

la grande, l'infinie période de l'esprit humain.

Du jour où Beethoven a importé dans la musique cet élément de vie et de fermentation qu'on appelle l'esprit du siècle, l'art a dû nécessairement suivre une voie nouvelle. A ne les envisager qu'au seul point de vue de l'idée musicale et du génie de l'instrumentation, la symphonie en *ut mineur*, la symphonie *héroïque*, la sonate en *ut dièze mineur*, et tant d'autres immortels chefs-d'œuvre qu'il devient inutile de citer, rempliraient déjà toutes les conditions du beau ; mais le beau qui naguère suffisait à Haydn, à Mozart, ne suffit plus à Beethoven : sa symphonie est un poëme, un drame, une épopée ; et Shakspeare dans *Hamlet*, Goethe dans *Faust* et *Werther*, Chateaubriand dans *René*, n'ont pas plus puissamment rendu les troubles, la mélancolie, les désespoirs et les aspirations de l'homme moderne. L'œuvre qui pour les autres fut un travail d'artiste et de musicien, devient pour Beethoven un acte de délivrance ; il y met toutes les tendresses, toutes les rêveries, tous les san-

glots de sa grande âme ; il y met jusqu'au fruit de ses lectures, et comme à ce statuaire fondant son argenterie et ses joyaux pour remplir le moule du Persée : littérature, histoire, philosophie, tout lui est bon pour agrandir, ennoblir, régénérer la forme musicale[1].

Voilà ce que j'appelle un révélateur. De Mozart à Beethoven, la distance franchie est immense ; l'un appartient encore au vieux monde, l'autre a le souffle et le verbe des temps nouveaux ; l'un me représente Pérugin, l'autre Michel-Ange, le Michel-Ange de la chapelle Sixtine, écrasé sous l'énorme poids des compassions humaines, le Titan sublime et douloureux si magnifiquement entrevu par M. Michelet dans quelques pages inspirées et presques sibyllines de son livre sur la *Renaissance*.

[1] Voir pour cet élément historique les *Ruines d'Athènes*, les *Intermèdes* d'*Egmont*, l'ouverture de *Coriolan*, et pour le côté purement spéculatif, *métaphysique*, les sonates de la seconde et troisième période.

Lisez les lettres que le jeune Mozart écrivait d'Italie, et vous verrez qu'il n'est question que de chanteurs et de cantatrices ; les danseurs aussi l'intéressent par moments ; mais du Vatican et du Colisée, pas un mot.

On était musicien, rien de plus, rien de moins, et le maître, en composant son ouvrage, ne se proposait d'autre but que d'y entasser toute sorte de richesses musicales.

Période édénique, pendant laquelle un septuor, une symphonie, un opéra même, n'étaient que petits sentiers où l'on se promenait de mélodie en mélodie, comme en un frais jardin tout parsemé de roses vous iriez d'une fleur à l'autre, respirant les parfums, admirant l'éclat des couleurs, et ne demandant rien en surcroît de ces simples et douces sensations. Alors, quand il avait approfondi les mystères de la *basse fondamentale*, parcouru les labyrinthes de l'*harmonie*, pénétré les arcanes du double *contre-point*, un compositeur estimait en savoir assez et se croyait le droit d'in-

voquer certaines dispenses pour le reste des connaissances humaines.

Ainsi créait Mozart, ainsi composaient tous ses contemporains et tous ceux qui lui succédèrent, tant Italiens, que Français et Allemands.

Aujourd'hui un pareil procédé ne serait plus possible, l'esprit nouveau ne permettrait point à nos maîtres de s'isoler à ce point en dehors du mouvement des affaires. Si c'est un bien ou si c'est un mal, un signe de progrès ou de décadence, je m'abstiens de le discuter ; mais il n'en est pas moins vrai que la musique vit désormais d'une foule d'idées extra-musicales.

Les compositeurs de notre temps sont pour la plupart des lettrés qui étudient Shakspeare et Sophocle dans leur langue, et n'ignorent aucun livre important d'histoire et de philosophie. S'ils vont en Italie, Rome tout d'abord les attire ; ils visitent la ville éternelle en penseurs, en archéologues, s'informent de Raphaël et de Michel-Ange plutôt que de Palestrina, et ne négligent ni le Jupiter d'Otricoli ni

le Jupiter Verospi. « On pourrait, je le vois, vous appeler le seigneur Microcosme, » dit Méphistophélès à Faust, et ces paroles du vieux diable, nous les appliquerions, mais sans ironie, à tel compositeur illustre de la période actuelle, à Meyerbeer, par exemple ; l'homme en qui se résument le mieux toutes ces tendances, tous ces raffinements, toutes ces spéculations d'un âge dont le moindre tort est de n'être point simple, et qui, en rapprochant les distances, en créant à l'esprit humain mille ressources pour accroître le trésor de ses connaissances à peu de frais et sans dépense de temps considérable, devait nécessairement agrandir le domaine des arts.

Il existe certaines anecdotes traditionnelles sur la vie des grands artistes qui vous caractérisent en quatre mots leur homme et leur époque, et mériteraient, à ce seul point de vue, d'être rappelées à la mémoire du public, alors même qu'une impitoyable critique prétendrait nous démontrer qu'elles ne contiennent pas un mot de vrai.

Authentique ou non, la légende qui fait mourir Léonard de Vinci dans les bras de François I^er^ exprime on ne saurait mieux les rapports d'intimité où vivaient au seizième siècle les rois et les artistes ; j'en dirai autant du mot échappé à Michel-Ange : « Sanzio a traversé la chapelle Sixtine : » mot qui certes peut bien ne pas être vrai, mais qui définit à merveille, et avec la pointe d'ironie supposable en pareil cas, — la troisième manière de Raphaël. On prétend de même que Mozart, voyant un jour le jeune Beethoven improviser au piano, se serait écrié : « On je me trompe fort, ou celui-ci aura quelque chose à nous dire. » Le pronostic, nous le croyons du moins, n'a pas menti, et la suite est venue démontrer assez généralement que Beethoven avait en effet *quelque chose à dire.*

Un homme qui, Dieu merci, est bien de son temps, qui marche avec lui et au besoin le devance, c'est Meyerbeer ; suivez jusque dans ses moindres variations cette grande intelligence, et vous verrez comme tout y procède d'une façon complexe,

Leibnitz dirait sphérique ; comme en elle le développement musical ne s'isole jamais des autres facultés pensantes.

« Je suis homme, dit Térence, et rien d'humain ne doit me rester étranger. »

Il semble qu'à cet exemple Meyerbeer se soit dit :

« Je suis musicien, et rien de ce que les poëtes et les historiens ont écrit, de ce que les philosophes ont pensé, ne saurait être ignoré de moi. »

J'ignore naturellement ce que sera la musique de l'avenir, mais, grâce à la partition des *Huguenots*, je sais, à n'en pas douter, ce que devait être la musique du présent. Le spectateur se sent là tout de suite dans une atmosphère intelligente, et le beau musical proprement dit ne se fait point acheter par lui au prix du plus incolore et du plus inepte remplissage. Tout s'y tient, et le principe fondamental du drame chanté une fois admis, vous êtes sûr que rien ne viendra heurter votre impression.

L'histoire de Meyerbeer n'est guère que l'histoire du développement de son intelligence; mais si les épisodes romanesques y tiennent peu de place, on trouvera dans cette vie plus d'un enseignement; d'ailleurs, l'œuvre est assez grande pour qu'on s'intéresse aux moindres incidents qui l'ont précédée ou accompagnée, et je suis de ceux qui pensent qu'on ne perd jamais son temps dans le commerce des mortels privilégiés qui sont nés en *ayant quelque chose à dire*.

II

Giacomo Meyerbeer naquit à Berlin, en 1794, d'une famille riche, et à laquelle les illustrations ne devaient point manquer.

Un mot sur sa mère :

C'est une vérité qui pour n'être point neuve n'en est pas moins profondément *vraie*, à savoir

que, dans notre valeur intellectuelle et morale, le meilleur nous vient de notre mère.

Quel que soit le siècle ou le pays, dès que j'ai affaire à un grand homme, je suis sûr qu'il y a derrière lui une grande femme.

Qui ne retrouverait Napoléon dans madame Lætitia, le grand-duc Charles-Auguste de Saxe-Weimar dans la grande-duchesse Amélie, Schiller dans Elisabeth-Dorothée Kodweiss, âme tendre, pieuse, pleine de compassion, d'humanité, esprit ouvert aux divines sensations de la nature, de la musique et de la poésie? Qui ne sait qu'Élisabeth Textor, la mère de Goethe, restera l'éternel orgueil de toutes les matrones allemandes?

Avec les grands esprits de tous les temps Meyerbeer eut encore cela de commun : sa mère était une femme forte, une Juive d'antique et superbe stature! Il la chérissait, la vénérait. Si l'on a pu dire de Schiller que, dès son entrée dans la vie, la muse Melpomène l'avait regardé par les doux yeux de sa mère, lui, l'enfant prodige voué

d'avance au laurier d'Apollon, je ne crois pas cependant qu'on doive affirmer que l'exemple se renouvela pour Meyerbeer.

Ce ne fut point une muse, mais une vraie femme de la Bible qui, dès le berceau, le regarda par les yeux de sa mère. Et la part qui revient à cette femme dans les œuvres de son fils, vous l'aurez bien vite discernée. Cette persévérance indomptable de caractère, cette fermeté de conviction, ce sens religieux, austère jusqu'à l'ascétisme dogmatique, qui s'est ouvert une si large voie dans certaines pages sublimes de *Robert le Diable*, des *Huguenots*, du *Prophète* surtout, de qui le grand artiste les eût-il tenus, sinon de la rare personne qui ne cessa jamais de mêler à sa tendresse pour ses enfants l'idée de Dieu, du Dieu d'Abraham et de Jacob? On raconte que pendant les dernières répétitions de *Robert le Diable*, Meyerbeer reçut de sa mère une lettre avec cette inscription : « *A ouvrir après la première représentation de Robert.* » Sitôt rentré chez lui, le soir du triomphe

le fils rompt à la hâte l'enveloppe et lit, c'est la bénédiction biblique dans la simple majesté de son texte : « Dieu te bénisse et te garde ! Qu'il fasse luire vers toi sa face et soit favorable. Qu'il te regarde et te donne la paix. » Puis au bas de ces lignes, la signature de sa mère.

Cette lettre, Meyerbeer ne s'en sépara plus, il la portait sur lui comme un talisman. Il avait beau voyager, courir le monde, l'auguste dame, de loin, veillait toujours. Qu'il fût à Milan, à Paris, à Londres, ou dans une de ces jolies petites résidences d'Allemagne et de Belgique dont les eaux l'attiraient tour à tour, partout les encouragements, les conseils, les leçons de sa mère savaient où le trouver.

Chez un grand artiste, rien pour l'œuvre n'est perdu : ses instincts, ses sentiments, se transforment souvent sans qu'il en ait conscience. Cette idée de vénération filiale déjà si profondément exprimée dans *Robert le Diable : — Va, dit-elle ! — Lorsque pour moi le soir ma mère priait Dieu !*

— et qui sert de motif à l'admirable trio du dénoûment, — cette idée, nous la verrons s'affirmer davantage encore, et, vivante alors non plus seulement pour les yeux de l'esprit, s'appeler Fidès dans *le Prophète*.

III

Des deux frères de Giacomo Meyerbeer, l'un, Guillaume, se rendit plus tard célèbre par ses découvertes astronomiques, et l'autre fut cet aimable, poétique et si regrettable Michel Beer, l'auteur du *Paria* et de *Struensée*, âme rêveuse et sympathique, esprit plein de savoir, de charme et de distinction, à qui le temps seul a manqué pour se placer au premier rang.

Comme son frère Meyerbeer, il voyageait presque toujours. Ame chaleureuse, esprit agréable et cultivé, on le rencontrait beaucoup au Théâtre-Français, où s'agitait, brûlante alors et sitôt re-

froidie, la question romantique ; aux Italiens, où grandissait déjà, par le *Crociato*, cet aîné, gloire de la maison, devant lequel si volontiers il s'effaçait. Michel Beer mourut en 1831, d'une fièvre nerveuse. Tout commerce de l'intelligence le charmait, et c'était une vive joie pour lui, au sortir de quelque chaleureuse causerie avec les amis présents, d'en informer aussitôt les absents, son cher Immermann, par exemple. Quel empressement on mettait à se faire des confidences, quelle curiosité à les recevoir ! Les poëtes, dit-on, ne se lassent pas de chanter le printemps et l'amour, mais ne sont-elles point le printemps et l'amour de l'âge mûr ces heures où deux graves esprits échangent leurs idées ?

Cette correspondance d'Immermann et de Michel Beer, qui dura près de cinq années (1827-1831), n'est même point sans quelque analogie avec la célèbre correspondance de Goethe et de Schiller. On en conçoit d'avance les textes favoris, beaucoup de confidences littéraires, de questions et de

réponses à propos d'une théorie dramatique, des plans et des projets, l'avénement au théâtre d'une pièce longuement élaborée et l'histoire de ses vicissitudes. A tout moment les grands noms de l'auteur d'*Egmont* et du chantre de *Don Carlos* leur reviennent à la plume. On dirait deux fervents disciples écrivant chacun sous l'invocation d'un apôtre. L'apôtre d'Immermann est Goethe, tandis que sur le pupitre du frère de Meyerbeer il me semble voir plutôt s'incliner, comme un autre saint Jean, la douce et mélancolique figure de Schiller.

Outre cette intéressante correspondance et diverses compositions littéraires justement appréciées, l'Allemagne lui doit deux bonnes tragédies, l'une en cinq actes, *Struensée*, l'autre en un acte, *le Paria*, et qui, avec la nouveauté du cadre, empruntait aussi au *Vingt-quatre Février* de Werner le secret d'un immense succès. Je ne pense pas qu'il puisse être question ici de prédestination; Michel Beer aimait les lettres, la poésie; il en avait le dilettantisme. Loisirs studieux, passe-temps

choisis et délicats au sein de la fortune, tout porte à croire que Meyerbeer, en abordant la musique, n'entrevoyait pas autre chose. Mais ici l'artiste préexistait; la génie couvait sous la mine: une étincelle, et l'explosion eut lieu. Michel Beer n'avait rien de ce feu qui dévore, de cette vocation qui vous empêche de sortir une heure de vous-même pour aller prendre l'air chez le voisin. Poëte ingénieux, aimable causeur, un peu sceptique, passionné comme vous et moi dans l'occasion, il était fait pour aimer les lettres et pour en discourir.

Tout le monde connaît la musique composée par Meyerbeer pour cette tragédie de *Struensée*, vieillie dans sa forme, et qui, en dépit de l'assistance que lui prêta la piété fraternelle, n'a jamais pu se maintenir au théâtre. La musique a cela d'heureux, qu'elle sait au besoin vivre de sa propre vie. Exilée de la scène, il lui reste la salle de concert. Entre elle et son poëme, le divorce est souvent possible. On s'est mésallié, on se sépare: tout est dit. Depuis quinze ans l'admirable ouver-

ture et les entr'actes de Meyerbeer charment l'Europe musicale, et de la pièce pour laquelle cette ouverture et ces entr'actes furent écrits, il n'est pas plus question que de l'opéra du *Jeune Henri* et du poëme des *Chaperons blancs*. Meyerbeer, là-dessus, ne se faisait point d'illusion. Ce merveilleux sens dramatique qui jamais ne l'abandonna lui disait que la pièce de *Struensée*, telle que son frère l'avait conçue et exécutée dans les formes admiratives de l'ancienne tragédie classique, n'était aujourd'hui plus possible, et d'autre part il aurait cru commettre un sacrilége en livrant l'œuvre de Michel aux remaniements vulgaires de quelque dramaturge bien acclienté. A ces raisons déjà fort suffisantes pour expliquer comment, du vivant de Meyerbeer, nulle traduction du *Struensée* ne fut consentie, il faut encore joindre celle-ci très-caractéristique, à savoir que l'auteur des *Huguenots* et du *Prophète* n'aimait pas à revenir sur ses anciennes compositions.

Ceux qui l'ont vu, il y a quelques années, lors

de la reprise du *Crociato* au Théâtre-Italien, savent quel embarras et quel ennui lui causaient ces demi-batailles à livrer devant le public, sans profit certain pour sa gloire. Esprit éminemment spéculatif, jusqu'à la fin en progrès sur lui-même, il ne se plaisait qu'à la recherche du nouveau ; plus il avançait en âge, plus cette passion des découvertes le possédait, le dominait. En travaillant huit et dix heures par jour, il croyait encore ne point assez faire, et tandis que le chœur des gens avisés, des *Philistins*, comme on dit en Allemagne, ne se lassait pas de bourdonner à ses oreilles : « Vous vieillissez, maître, profitez du temps qui vous reste pour classer vos anciens manuscrits, » lui, toujours pensif et méditant, au lieu d'achever, commençait, commençait encore, oubliant les périodes parcourues, dédaignant les mesquines besognes où le génie n'a que faire, où le talent suffit. Qui ne sait l'histoire du moine Félix ? — Il était sorti le matin pour aller écouter chanter l'oiseau du bois. Et le soir lorsqu'il veut rentrer au couvent, le portier

lui refuse la porte. Il se nomme, personne ne le reconnaît. Cent ans se sont écoulés pendant qu'il écoutait chanter l'oiseau mystique.

Un clerc au bois passait.
Un bel oiseau chantait.
Quel trille et quelle gamme!
— Oiseau bleu de mon âme,
Gentil chanteur, oh! dis,
Viens-tu du Paradis?

De l'aurore au couchant,
Ainsi dura le chant :
A la fin il s'achève;
Illusion et rêve!
Le clerc, pendant ce temps,
Avait vécu cent ans!

L'inspiration ressemble à cet oiseau de la légende; elle aussi vous attire vers son monde, l'infini. Elle appelle, et vous la suivez, la poursuivez sans relâche, et la vie, à ce jeu, se passe. Au moyen âge on disait un siècle.

II

L'école de l'abbé Vogler. — Meyerbeer et Weber. — Les oratorios : *Dieu et la nature, la fille de Jephté.* — Tournée à Vienne. Rencontre avec Hummel, Salieri. — Voyage à Venise. — Haendel, Gluck et Mozart, compositeurs italiens. — L'auteur du *Freyschütz* et ses querelles d'allemand. — *Marguerite d'Anjou.* — *L'Esule di Granata.* — *Emma di Resburgo.* — Meyerbeer et le prince Poniatowski. — Fin de la période italienne ; le *Crociato.* — L'influence française.

I

Tout ce qui dans l'art peut être enseigné, Meyerbeer l'apprit des meilleurs maîtres. Lanska et Clementi furent ses professeurs de piano, Zelter l'instruisit dans l'harmonie, l'abbé Vogler dans la composition. « L'art ouvre devant vous son magnifique avenir ; venez chez moi à Darmstadt, vous y serez reçu comme un enfant de la maison, et

pourrez étancher aux sources mêmes cette soif de connaissances musicales qui vous dévore. » Ainsi lui écrivait l'abbé Vogler, l'organiste et le théoricien par excellence de cette période, le digne maître dont l'enseignement, après avoir formé tant d'élèves célèbres, les Winter, les Ritter, les Knecht, devait un jour donner au monde l'auteur du *Freyschütz* et celui des *Huguenots*.

A cette école du bon abbé Vogler, Giacomo Meyerbeer et Charles-Marie de Weber, suivant les mêmes cours, mangeant à la même table, couchant dans le même dortoir, ne tardèrent pas à se lier d'amitié. La vie qu'on menait là était des plus actives et pour l'esprit et pour le corps. C'était entre le professeur et les élèves un assaut continuel d'exercices de tout genre, un incessant défi qu'on se portait du matin au soir. Après la messe, que servait Weber, en qualité de catholique, avait lieu la classe de contre-point, puis on se partageait un thème que chacun travaillait à sa manière ; et le soir l'abbé Vogler passait en revue les divers tra-

vaux dans une sorte de conférence où l'élève développait ses intentions devant le maître, qui les discutait familièrement. On composa de la sorte, en se distribuant la besogne, tout un opéra en un acte intitulé *le Procès* dont l'abbé Vogler avait reçu la commande du duc de Nassau, et qui ne fut jamais représenté.

Cependant, vers la fin de ses études, et tandis que Weber éparpille ses forces, Meyerbeer, déjà circonspect, rassemble les siennes. Un oratorio, *Dieu et la Nature*, fut son premier essai; à ce début, que déjà signale une tendance très-caractéristique vers le pathos religieux, succède une œuvre dramatique affectant également le style de l'oratorio, *la Fille de Jephté*, et dans laquelle on semble voir que le jeune compositeur s'était trop hâté de vouloir montrer au public tout ce qu'il avait appris.

Meyerbeer, parmi tant d'avantages dont habilement il sut tirer profit, eut celui de pouvoir, dès le début, s'instruire autre part que sur les bancs

de l'école. De très-bonne heure il voyagea, étudia les styles, les publics, parcourut l'Allemagne, vint à Vienne.

On sait ce qu'était pour la musique la capitale de l'Autriche à cette époque. Les autorités de toute espèce, compositeurs, exécutants, critiques s'y multipliaient. Hummel, le grand Hummel, y brillait dans l'éclat de sa gloire, et ce fut avec ce représentant illustre des principes de l'école viennoise que le jeune élève de l'abbé Vogler osa lier partie, se fiant à sa jeunesse, à son génie et à cet art de Clementi dont la nouveauté allait prévaloir.

Vaincre Hummel, Meyerbeer n'y pensait pas ; c'était assez pour sa renommée qu'il se posât comme son rival, et tel fut l'entraînement de la mode, qu'à ce jeu il faillit succomber. On ne se figure pas, en effet, quelle dépense ces improvisations sont pour le cerveau d'un musicien, et que d'idées précieuses s'en vont en pure perte par ce jet continu, pour la plus grande joie d'un di-

lettantisme, partout curieux de voir jouer les grandes eaux. Meyerbeer, avisant que c'était faire un métier de dupe que de tirer son imagination en pareils feux d'artifice, eut le bon goût de s'arrêter à temps, et se remit à composer de plus belle une partition d'*Abimeleck*, dont ses récents succès de pianiste lui avaient valu le *libretto*.

Cet *Abimeleck*, écrit à Vienne dans le style de l'ancien opéra allemand, semblait une gageure contre l'esprit nouveau qui venait d'Italie, et n'eut point meilleur sort que *la Fille de Jephté*.

Ces deux échecs, arrivant coup sur coup, étaient de nature à compromettre l'avenir d'un artiste, et le découragement s'en fût mêlé sans l'intervention de Salieri, qui, tout en relevant le moral abattu du jeune maître, lui conseilla vertement de s'en aller bien vite faire un tour en Italie, et de séjourner en cet heureux pays où les citronniers fleurissent, jusqu'à ce qu'il y eût appris comment on écrit pour les voix.

II

Meyerbeer profita de la leçon ; il vint à Venise, entendit le *Tancrède* de Rossini, et se convertit à la musique italienne, qu'il n'avait, à vrai dire, connue encore que par les ouvrages de Nicolini, de Farinelli et de Pavesi, qu'on représentait alors à Munich et à Vienne, et dont le style banal, routinier et plat n'avait point en effet de quoi séduire une intelligence formée à l'école de l'harmonie allemande et nourrie de la moelle des lions.

Cette conversion, après quelques mois d'études nouvelles, donna pour résultat *Romilda e Costanza*, ouvrage représenté sur le théâtre de Padoue en 1818, et dans lequel une mélodie élégante se mariait à un orchestre d'une harmonie plus riche et plus travaillée; puis vint, l'année suivante, la *Semiramide riconosciuta*, écrite pour madame Caroline Bassi, une tragédienne lyrique de ce temps,

dont on se serait souvenu davantage sans la Pasta; puis enfin, à Venise en 1820, *Emma di Resburgo*, un succès d'enthousiasme, qui, avec l'*Eduardo e Cristina* de Rossini, exécuté vers la même époque, entraîna tout sur son passage. Meyerbeer tenait la fortune, son nom déjà populaire éveillait mille sympathies.

Aux louanges cependant devaient bientôt se mêler les critiques, et les plus rudes allaient lui venir de sa propre patrie, de cette Allemagne où la traduction d'*Emma di Resburgo* avait apporté la nouvelle de son apostasie. Comme si en modifiant son style, en abondant davantage, vis-à-vis d'un public italien, dans les qualités qui constituent le vrai charme de la musique italienne, le jeune maître avait fait autre chose que ce que firent avant lui Haendel, Hesse, Gluck et Mozart, qui, eux aussi, jugèrent expédient de composer en Italie des opéras italiens et de s'approprier certains dons naturels à ce beau pays de la mélodie et du chant. Weber, qui ne goûta jamais la musique italienne, à qui même cette mu-

sique fut toujours profondément antipathique, Weber publia, à ce propos, dans la *Gazette de Dresde*, contre son ancien camarade, un article plein de colère et de sainte conviction.

L'auteur du *Freyschütz* et d'*Oberon* avait dans l'âme de ces emportements passionnés. On sait quelle guerre implacable il mena en Allemagne contre Rossini et de quelles féroces diatribes il poursuivit longtemps le triomphateur. A. Meyerbeer non plus, il ne ménagea pas les apostrophes; il se fâchait surtout de voir son condisciple, son ami, tourner le dos à l'école allemande, dont il comptait bien, lui, défendre les grands principes jusqu'à la mort.

En attendant, Meyerbeer s'emparait de toutes les scènes d'Italie ; à *Marguerite d'Anjou*, représentée à la Scala en 1822, et qui de Milan s'en allait bravement faire son tour d'Europe, succéda bientôt l'*Esule di Granata* pour Lablache et la Pisaroni. Puis après, un opéra d'*Almanzor*, dont il y a peu de chose à dire, et, comme couronnement

suprême, le *Crociato*, un chef-d'œuvre que d'autres chefs-d'œuvre devaient suivre, et qui fut représenté, non point à Trieste, ainsi que l'écrivait Weber à son frère Godefroid, mais à Venise, le 26 décembre 1825, par Veluti, Crivelli, Bianchi et madame Méric-Lalande.

« Vendredi dernier, j'ai eu une grande joie; « Meyerbeer est venu passer toute une journée avec moi ; les oreilles ont dû te tinter. Ç'a été vrai- « ment une journée de bonheur, un souvenir des « heureux temps que nous vécûmes ensemble à « Manheim. Nous ne nous sommes séparés que fort « tard dans la nuit. Meyerbeer se rend à Trieste « pour y monter son *Crociato* ; il doit revenir dans « un an à Berlin pour y écrire cette fois un véri- « table opéra allemand. Fasse le ciel qu'il tienne sa « promesse ! Quant à moi, je lui ai parlé en con- « science. » On voit par ces lignes que l'amitié qui unissait les deux anciens élèves de l'abbé Vogler n'avait du moins pas souffert des dissentiments de doctrine.

III

1791-1864. Entre ces deux dates, combien de travaux, de chefs-d'œuvre! Quelle digne et noble vie passée tout entière dans le commerce des idées! *Vitam impendere vero.* Musicien, il cherche le vrai dans son art : le vrai, le grand, le beau! Au premier livre de Samuel, la Bible nous montre la harpe de David apaisant les troubles de Saül, probablement qu'il ne s'agit pas ici de *musique de chambre* et d'agréables morceaux à découper ensuite en contre-danses. Meyerbeer fut ce maître puissant qui parle aux hommes le langage de l'inspiration. Il chassa l'esprit de mensonge ; et s'il ne parvint pas à guérir son siècle des défaillances qui l'accablent, au moins le força-t-il, par moments, à se courber sous le pressentiment de l'infini. Il y a des heures où la matière, si brute qu'elle soit, doit obéir à l'enthou-

siasme qui commande, à la domination du Verbe musical, et la légende antique d'Amphion est en ce sens une admirable idée. Sans Meyerbeer, nous en serions encore à la *virtuosité* italienne, aux roulades, *crescendos*, *da capo al fine*, à tous ces opéras écrits sans conviction sur les mêmes invariables ritournelles — *ecco il fiero instante !* — *mi lagnero tacendo* — *il mio tormento* — *il suo tradimento !* et *morir mi sento !* — phrases de pacotille enfilées à la queue les unes des autres, et qui, n'ayant aucun rapport avec le texte, pouvaient du jour au lendemain changer de titre et s'appeler indifféremment sur l'affiche tantôt *Malek-Adel* et tantôt *la Chute du Rhin à Shaffhouse*.

IV

Et cependant, on vient de le voir, à cette école de la cavatine le futur auteur des *Huguenots* avait appartenu d'abord. *Romilda e Costanza*, *Emma di*

Resburgo, *Marguerite d'Anjou*, *l'Esule di Granata* furent les efforts incertains de cette période de jeunesse parcourue sous le charme des ouvrages de Rossini.

Toutefois n'exagérons rien ; si en dépit des Zelter, des Weber et des Vogler il composa en Italie, dans le style italien du moment, son rossinisme ne fut jamais d'un vrai croyant comme celui d'un Mercadante, par exemple. Sa conviction n'était point là; où était-elle? Lui-même sans doute l'ignorait à cette heure, explorant, cherchant le succès, demandant à des formules étrangères, dans *Emma di Resburgo* et le *Crociato*, des applaudissements que n'avaient pu lui valoir dans son pays ses premiers essais, trop allemands pour l'Allemagne même. Les ennemis de Rossini, prompts à s'illusionner, s'imaginèrent tout de suite de l'ériger en rival du maître ; comme Sylla, dans ce jeune César, ils se figuraient déjà voir plusieurs Marius. Ils se trompaient : Meyerbeer possédait trop de critique en son esprit pour se prêter à pareil jeu.

Lutter de verve, d'improvisation mélodiques avec l'auteur de *Tancrède* n'était point son affaire. Dès cette époque, on sent qu'il s'achemine vers d'autres buts. Il *compose* dans le goût du jour, il *italianise*, mais avec ses réserves d'Allemand. Son rossinisme moins étourdissant, moins inventif, moins *lancé*, s'étudie davantage à l'instrumentation, à l'expression dramatique. Il y a dans *Emma di Resburgo*, dans le *Crociato*, une *caractéristique* qui dans le Meyerbeer italien annonçait déjà l'auteur de *Robert le Diable* et des *Huguenots*. Car à travers tous ses changements de style, toutes ses *variations*, Meyerbeer, en somme, s'est toujours resté fidèle à lui-même. Sans rien désavouer de ses anciens principes en ce qu'ils pouvaient avoir de bon, il a su mettre à profit les nouveaux en ce qu'ils pouvaient avoir d'utile et aussi de bon : s'arrangeant de manière à voir incessamment s'accroître ses richesses et passant d'une esthétique à l'autre à peu près comme ferait un musulman converti qui, tout en goûtant en bon

chrétien aux plaisirs désormais permis de la vigne, se voudrait réserver néanmoins un coin du paradis de Mahomet.

V

En musique, les bonnes inspirations rarement se perdent. Tout compositeur sait au besoin veiller au sauvetage ; et si, dans une chute, un sinistre, on fait la part des éléments, on a soin de s'arranger de manière que le meilleur du bagage ne disparaisse pas sans retour. Que de charmants trésors sont ainsi, après le naufrage d'un opéra, heureusement revenus sur l'eau. Rossini, dans le *Comte Ory*, utilise divers morceaux du *Viaggio a Reims*; d'une cavatine perdue dans je ne sais quel ouvrage de circonstance, Boieldieu fait l'air d'entrée du ténor dans *la dame Blanche* ; Auber enrichit *Fra Diavolo* des épaves du navire sombré qui porta *les Chaperons blancs* et leur fortune. Meyerbeer, sur ce point, agit comme tout le monde

et ne se gêna pas, lui non plus, pour extraire de ce répertoire voué à l'oubli et remettre industrieusement en lumière autre part, les idées qui lui semblaient assez bonnes pour devoir survivre.

Un soir, c'était aux environs de la première représentation du *Pardon de Ploërmel*, le prince Poniatowski, rencontrant Meyerbeer dans le monde, s'assit au piano, et, tout en causant avec lui à l'écart, commença à lui débiter, *sotto voce*, toute une suite de motifs, parmi lesquels, s'il y en avait d'ordinaires, il y en avait aussi de piquants et d'originaux.

— Que fredonnez-vous là? dit Meyerbeer; il me semble que je reconnais ce militaire.

— Je crois bien, répliqua le prince en continuant à chantonner, et vous l'avez vu sur le champ d'honneur.

— En Italie, alors, car c'est de la musique italienne.

— Oui, pardieu! de la musique italienne de Giacomo Meyerbeer dans *Emma di Resburgo*.

— Ah ! fit Meyerbeer, légèrement interloqué, vous connaissez donc ces péchés de jeunesse?

— *Quorum hodie pudet ac pœnitet*. Vous auriez tort, cher maître, car c'est ravissant.

Un moment encore Meyerbeer écouta souriant et pensif, puis, la main doucement posée sur le bras du prince :

— Eh bien, cher confrère, soupira-t-il, puisque vous me jouez ce mauvais tour de savoir par cœur mes opéras italiens, j'espère que vous ne vous scandaliserez pas trop haut en reconnaissant au passage les morceaux que j'ai fait resservir dans *le Pardon* !

VI

Jusqu'ici, on peut le dire, Meyerbeer n'était point parvenu à la pleine et entière possession de lui-même ; son génie, en quête de sa propre individualité, n'avait su encore comment s'y prendre

pour se débrouiller au milieu de tant d'éléments étrangers qui l'encombraient de toutes parts.

A ce compte, la partition du *Crociato* est une date, et l'œil exercé voit déjà, bien qu'indécise et tremblotante, poindre dans cet ouvrage la clarté du feu créateur. Quiconque étudiera le *Crociato* avec intelligence sera frappé du caractère magistral qui s'y révèle. Plus d'hésitations, de tâtonnements, l'auteur sait maintenant ce qu'il veut, où il va, et dans cette mélodie italienne, se rapprochant de plus en plus du grand style allemand, dans cette fusion systématique des deux styles, vous pressentez de loin ce qui sera un jour le secret du génie de l'auteur de *Robert le Diable*, des *Huguenots* et du *Prophète*.

Quoi de plus grandiose au point de vue dramatique, de plus beau que l'introduction? Sans doute, les trois actes ne sont pas tout entiers écrits de ce style; mais laissez ce vigoureux esprit se développer librement, laissez agir sur lui l'influence française, et vous verrez ce qu'il en adviendra. L'in-

fluence française, en effet, personne n'y échappe ; sans elle vous eussiez vu Rossini s'arrêter à la *Semiramide*, et Meyerbeer au *Crociato* ; sans elle point de *Guillaume Tell*, ni de *Robert le Diable*, ni de *Huguenots ;* et dire avec cela que nous sommes la nation la plus antimusicale !

Oui, certes ; mais les idées que la France remue incessamment, ces germes de fécondation universelle, littérature, histoire, philosophie, qui flottent disséminés dans sa vivifiante atmosphère, agissent à leur manière sur l'âme pleine de résonnances de ces bardes sacrés que l'Italie et l'Allemagne nous envoient, et c'est ce qui fait que notre glorieuse patrie se peut vanter d'avoir inspiré en musique les plus fameux chefs-d'œuvre, tout en continuant à revendiquer l'immense honneur d'avoir créé le vaudeville.

J'ai connu jadis à l'étranger un ministre passé maître dans l'art de la représentation, et qui prétendait que, dans toute maison bien tenue, il fallait avoir pour maître d'hôtel un Allemand, des

Anglais pour valets de pied, un Français pour cuisinier, un Italien pour confiseur, et des Slaves pour gens d'écurie.

Je crois, révérence parler, qu'on en pourrait quelquefois dire autant pour nos musiciens : tirons-les d'Allemagne ou d'Italie, mais qu'ils viennent composer en France.

III

Paris. — Son influence climatérique sur l'art et les artistes. — Les opéras français de maîtres étrangers. — Meyerbeer à Paris. — Premiers rapports avec les représentants de l'école française : Cherubini, Reicha, Lesueur, Boieldieu, Hérold, M. Auber. — Meyerbeer et Rossini. — De *gentleman* à *galant' uomo*, de souverain à souverain. — Le dernier dîner chez Rossini. — Les stances à *mon pauvre ami Meyerbeer*. — L'âge d'or de 1826.

I

Meyerbeer avait connu Rossini en Italie; à Rome d'abord, puis à Venise, à Bologne, à Milan, s'étaient rencontrés et liés ces deux hommes, dont le premier régnait déjà en maître dans ces villes que l'autre ne parcourait encore qu'en étranger de distinction, en pianiste amateur, en riche et curieux dilettante. Rossini soupçonna-t-il, dès

cette époque, l'avenir de Meyerbeer? dans cet élégant compositeur d'ouvrages en tout point recommandables, mais où l'originalité faisait défaut, l'auteur de *Tancredi*, du *Barbier* et de *la Gazza* reconnut-il la prédestination? J'en doute. Je gagerais plutôt que Rossini, à cette heure de distractions, de travaux, d'entraînements sans nombre, ne se posa même pas la question. Il vit en Meyerbeer un homme aimable, un musicien de talent, et cela lui suffit pour ne plus l'oublier.

De Paris, où dès 1824 il allait prendre la direction du Théâtre-Louvois, le grand maître l'appelait bientôt avec empressement, et de cette même voix sympathique et si généreusement persuasive dont il devait plus tard encourager les Bellini, les Donizetti et les Mercadante.

Meyerbeer, apportant à la France son premier chef-d'œuvre, subissait l'action irrésistible de Paris.

II

Paris, je le répète, est devenu le centre de l'opéra moderne, et cela non point à cause du plus ou moins grand nombre de chefs-d'œuvre qui s'y sont produits, mais uniquement parce que c'est à Paris qu'a pris naissance le nouveau système de drame musical qui régit le monde. Qu'était-ce que l'opéra français pendant les vingt premières années de ce siècle? Avec les beaux jours de l'empire s'en était allé le style des Lesueur et des Spontini, style héroïque, pompeux, en harmonie avec les sentiments déclamatoires d'une génération exclusivement vouée aux *palmes de Bellone* et qui se rapportait à la grande manière de Gluck à peu près comme la peinture de David se rapporte à l'antique. S'il y a au monde un genre de production qui porte en soi le caractère cosmopolite, c'est à coup sûr l'opéra, en ce sens que les

variétés nationales du style musical y disparaissent toujours plus ou moins. Ce que furent jadis Rome, Naples et Vienne comme centres où venaient se réunir tous les fils de cette trame singulière, Paris l'est aujourd'hui. Ici, en effet, les nuances caractéristiques s'effacent, les aspérités se dérobent, les styles se confondent. On dirait l'immense caravansérail où fraternisent, sur le chemin de la Mecque, toutes les nationalités errantes, le champ de mai universel où l'Italie et l'Allemagne échangent leur originalité respective sous les yeux de la France qui n'a garde de manquer à s'en attribuer la meilleure part.

A aucune époque, l'opéra français n'a joué un rôle aussi considérable que pendant les vingt-cinq années qui viennent de s'écouler. Et ce rôle, pour peu qu'on veuille y réfléchir, à qui le doit-il, si ce n'est à des étrangers? Je me hâte de proclamer le mérite de deux ou trois ouvrages supérieurs dus à l'inspiration de maîtres nationaux, lesquels ouvrages, bien qu'ils soient signés de noms tout français,

n'en portent pas moins l'empreinte celui-ci de l'influence Rossinienne, cet autre du système introduit par Meyerbeer. Mais si nous exceptons *la Muette* et *la Juive*, quels titres voyons-nous figurer parmi les chefs-d'œuvre qui font chez nous comme au dehors la renommée de notre première scène musicale? *Guillaume Tell*, *les Huguenots*, *la Favorite!* opéras français, d'auteurs allemands et italiens. Je dis opéras français, parce qu'il est incontestable que la France et Paris ont des droits à revendiquer sur ces ouvrages qui, dans les conditions où nous les admirons à différents degrés, n'auraient pu naître ni à Vienne, ni à Naples, ni à Berlin. En ceci l'action de la France est comme ce morceau de levain dont parle l'Évangile et qui suffit pour mettre en fermentation une masse tout entière.

III

Meyerbeer s'était installé rue Vivienne, à l'hôtel de Bristol ; on le voyait partout, au théâtre, dans le monde, à ces séances de quatuor de l'hôtel Pillet-Will, où M. Baillot avait tant de peine à réunir alors trente personnes pour leur faire entendre les chefs-d'œuvre de Haydn, de Mozart et de Beethoven. C'était d'ailleurs, parmi les plus haut placés, les plus illustres, les plus influents, à qui lui ferait fête. Tant d'empressement, de bonne grâce relevaient son air ; un si vif désir de voir, de connaître, le possédait, qu'on eût recherché l'homme pour lui-même, et que l'attrait du talent et de la renommée n'était en quelque sorte qu'un surcroît. Des beaux esprits qui régnaient à cette heure dans le monde des sciences et des lettres, Meyerbeer en avait déjà rencontré plusieurs : M. Cousin, par exemple, qu'il avait vu à Berlin

chez les Humboldt. Avec les autres les relations furent bientôt nouées. Pour se mêler à la pléiade romantique n'avait-il pas sous la main son cher Michel, le poëte si répandu, si bien venu partout, chez Victor Hugo, chez les Deschamps, chez Delacroix, et dans cette famille Bertin où l'attendait, au milieu d'une société d'élite, une musicienne de l'ordre le plus élevé.

Remarquons, en passant, que ce goût des choses de l'intelligence chez Meyerbeer ne devait plus se démentir. Rien d'intéressant, de méritoire, à quelque titre que ce fût, n'échappait à son information. Et dans ces derniers temps encore, combien de fois ne l'avons-nous pas vu aux Italiens, à l'Opéra, à l'Opéra-Comique, au Théâtre-Lyrique, écoutant la Patti, mademoiselle de Maësen, les Marchisio, mademoiselle Sax, et, tout en se faisant un régal de ces voix renommées, les étudiant, les mesurant, les scrutant au point de vue de la manière dont il les pouvait utiliser! Jamais sa pensée n'avait été plus puissante, sa

curiosité plus éveillée. Tout l'intéressait, tout l'occupait ; on le rencontrait chez les libraires, feuilletant les romans nouveaux pour y chercher des sujets d'opéra.

IV

En 1826, cette activité jetait ses premiers feux.

Meyerbeer fut bientôt lié avec tout ce que la musique, les beaux-arts, les lettres et la société parisienne avaient de notabilités : plein d'une respectueuse déférence pour les illustres vétérans du Conservatoire, simple et affectueux pour les renommées de sa génération, affable et encourageant pour la jeunesse encore obscure. Il visita les pontifes de l'arche sainte ; M. Reicha, le maître de la fugue et du contre-point ; M. Cherubini, le génie de la science, homme considérable à tous les titres, mais qui ne pêchait point, en général, par

excès de bienveillance, espèce de Royer-Collard musical qui vous *égorgetait* le mieux du monde en ayant l'air de n'y pas toucher. En dehors de ce cercle des patriarches, auxquels il faut adjoindre l'honnête Lesueur, talent à velléités épiques, excellent cœur, d'une bonhomie à vous rappeler la Fontaine, il y avait le groupe des compositeurs en communication plus directe avec le public; Boieldieu, esprit aimable et souriant, âme courtoise et pure, vrai chevalier de la muse française; Hérold, physionomie rêveuse et languissante, complexion maladive, que guide au ciel l'étoile de Mozart; M. Auber, le plus ingénieux, le plus charmant causeur, s'il est permis d'appliquer ce terme au langage des sons, le Rivarol du motif d'opéra-comique. — Meyerbeer connut et fréquenta ces hommes. D'Halévy, on ne s'en occupait point encore, et quant à Rossini, je l'ai gardé pour en parler tout à mon aise.

V

Acclamé de l'Europe entière, objet de l'empressement des souverains, fêté, gâté, idolâtré, l'auteur de *Tancredi* et du *Barbier* régnait sans partage. Au bruit naturel de toute vaste renommée, la mode cette fois mêlait le tapage de ses millions de grelots. On sait à quel point, lors du passage à Vienne de Rossini, Beethoven fut importuné de cette gloire toute mondaine qu'il ne comprenait pas, lui, le sublime Alceste-musicien.

Meyerbeer aborda le maître comme il convenait, plutôt en Philinte qu'en rival. A des rivalités, qui pouvait y songer à cette heure? On se vit, on s'aima : de *gentleman* à *galant'uomo* les relations s'établirent; d'ailleurs l'olympien Rossini, il faut qu'on le sache, se montra toujours fort bienveillant, bénévole même pour ses plus acharnés ad-

versaires. Quand Charles-Marie de Weber, l'auteur du *Freyschütz* et *d'Euryanthe*, après l'avoir longtemps si cruellement attaqué, voulut, sur le tard, s'excuser :

« Pas un mot de plus, s'écria Rossini en l'interrompant; y songez-vous, monsieur de Weber? Le *polisson* qui a écrit *Tancrède* doit s'estimer encore trop heureux qu'un homme tel que vous taille sa plume pour s'occuper de lui. »

Pour bien comprendre l'attitude de Rossini couvrant dans cet accueil sa magnanimité sous des airs de badinage, il faudrait avoir lu certains pamphlets décochés contre lui par Weber. Passe encore pour de la critique, mais des sarcasmes burlesques, des parodies! On connaît le fameux sermon du père capucin dans le *camp de Wallenstein*. Dans un de ses articles, Weber s'empare de ce texte qu'il s'évertue à travestir, dirigeant sur les trombones, les tambours, la petite flûte, la grosse caisse, toute cette artillerie d'invectives dont le moine narquois de Schiller se sert pour

battre en brèche les fléaux du temps. Autre part ce sont des épigrammes sous couleur de compliments, de vrais bouquets d'épines. « Mon aimable, mon irrésistible, mon divin Rossini ! — s'écrie un dilettante chargé d'égayer l'assemblée aux dépens du compositeur qu'on bafoue. — Qu'il apparaisse seulement ici dans cette chambre où nous sommes réunis, et voilà soudain tout sens dessus dessous. Quel feu dans ses regards ! comme de sa main féconde va tomber sur ces dames une enivrante pluie de fleurs ! Qu'importe après cela qu'il marche sur le pied au bon docteur, qu'il renverse un cabaret de vieux saxe, et *brise même le miroir où nous aimions tant à voir se refléter la nature?* Cher enfant ! *Cherubino d'amore !* c'est à qui le prendra dans ses bras pour le couvrir des plus folles caresses. Et de quel joyeux éclat de rire en s'échappant tout à l'heure ne saluera-t-il pas l'école où ses pauvres camarades, assis à la peine, suent sang et eau pour satisfaire un public qui eur marchandera quelques misérables morceaux

de pain noir, tandis que, lui, l'heureux enfant gâté, le jeune espiègle, on le nourrit des plus fines chatteries! A vrai dire, je ne crains pour mon favori qu'une chose : c'est l'époque où le jouvenceau cherche à devenir homme. Fasse le ciel que jamais cette époque n'arrive, et puisse la folâtre libellule trouver, parmi ces fleurs qu'elle hante, une mort douce et fortunée! Ne devient point abeille qui veut. Il est, hélas! si facile de s'arrêter en chemin de transformation et de finir par n'être, en dernière analyse, qu'un importun bourdon qui vous assourdit et vous assomme! » Qu'aurait donc pensé de son persillage l'auteur du *Freyschütz* et d'*Oberon*, s'il eût attendu l'heure que marqua l'apparition de *Guillaume Tell*? Cette heure solennelle, Weber ne l'entendit pas sonner. Ce fut lui que la mort ensevelit dans les blanches nappes du clair de lune, lui qu'elle coucha sous l'herbe humide trempée des larmes d'*Ariel* et de *Titania*.

VI

Meyerbeer et Rossini continuèrent à se fréquenter, et si le temps devait venir où l'auteur des *Huguenots* traiterait avec l'auteur de *Guillaume Tell* de souverain à souverain, l'inégalité des conditions réciproques n'empêcha point les rapports familiers.

J'ai parlé de royautés; ils se traitaient l'un et l'autre en vraies puissances. Chaque fois que Meyerbeer arrivait à Paris, à peine installé, il faisait à Rossini une visite que celui-ci rendait dans la journée même. Vous eussiez dit l'empereur d'Autriche et le roi de Prusse qui se rencontrent. En dehors de cet apparat officiel que leur imposait en public la grandeur d'une situation exceptionnelle, leurs rapports furent toujours ce qu'ils devaient être entre deux intelligences de cet ordre, deux cœurs foncièrement bons. On a beau différer

d'origine, de système, de goût, il est impossible, quand on a fait *Guillaume Tell*, de méconnaître la splendeur des *Huguenots;* quant à Meyerbeer, avec son éclectisme naturel, son enthousiasme à larges résonnances, on devine en quel immense honneur il devait tenir l'illustre Italien. « Pour faire *le Barbier*, me disait un jour M. Auber, avoir du génie n'eût point suffi, il fallait encore avoir vingt ans! » Si sincère, si honnête, si *genuine* était l'admiration chez Meyerbeer, qu'on le rendait heureux en lui racontant de pareils mots.

A force de s'admirer l'un l'autre, ils avaient fini par se mieux connaître, en se connaissant ils s'aimèrent, et ce n'était pas quelques mauvaises épigrammes, sottement colportées, qui pouvaient désunir deux pareils hommes. Leur âge, leur destinée les rapprochaient. Parmi les assistants choisis de cette fête musicale où fut exécutée, à l'hôtel Pillet-Will, la messe récemment composée par Rossini, qui oubliera cette joie expansive de Meyerbeer, ce sentiment profond, contagieux d'ivresse où le

plongeait l'événement triomphal? Quelques jours après ils dînaient ensemble, les trois vieux maîtres de l'art contemporain : Rossini, Meyerbeer, Auber. On repassait d'anciens souvenirs; on caressait des espérances, on *faisait des mots*. « Voulez-vous que nous essayions, à nous trois, de chanter le trio de *Guillaume Tell*, disait en souriant M. Auber. — Je veux bien, répondait Meyerbeer, à condition qu'on ne me parlera plus de *l'Africaine*. » Honnête et douce réunion que d'illustres funérailles allaient suivre! De ces trois amis, il en était un que les deux autres ne devaient plus revoir. A ce grand deuil public, bravement, stoïquement, M. Auber a tenu tête; malgré ses quatre-vingt-deux ans, nous l'avons vu traverser Paris ce jour-là et conduire à pied ces nobles restes, de la rue Montaigne à la gare du Nord, où, parmi les fanfares et le sifflement des locomotives, le wagon funèbre enguirlandé de fleurs les attendait pour les conduire en quelques heures dans la terre où dorment Frédéric-Guillaume IV, les deux Hum-

boldt. *Hurrah ! les morts vont vite !* comme dit la ballade. — Quant à Rossini, sa douleur plus profondément ressentie le retenait loin de cette convocation suprême. Dès le matin il s'était échappé de la ville. Seul, à l'écart, sous un arbre au parc Monceaux, il pleurait, il songeait, et de cette main qui écrivit la prière de *Moïse*, il crayonnait quelques lignes de méditation religieuse, notes dont les livres saints ont fourni les paroles et qui portent pour titre cette inscription navrante : *A mon pauvre ami Meyerbeer*. — Mais quittons ces souvenirs, mettons de côté notre douleur. Si le grand homme n'eût vécu que pour être le noble, l'excellent cœur, l'ami sûr, tendre, paternel, que nous avons connu depuis l'enfance, qu'importerait sa perte à la France, à l'Europe? Donc, plus de ces regrets, de ces condoléances dilatoires, remontons à l'âge d'or de 1826.

IV

Première représentation du *Crociato*. — *Robert le Diable*. — Le succès. — Les idées et l'idée. — L'heure privilégiée. — *Les Huguenots*. — L'Académie royale de musique en 1836. — M. Habeneck. — Le système français.

I

Ce fut sous les plus favorables auspices que le *Crociato* se produisit avec Donzelli, Levasseur, mesdames Pasta, Mombelli et Schiassetti pour interprètes. Même entre *la Gazza* et la *Semiramide*, le *Crociato* réussit à rassembler les éléments d'un triomphe. C'est qu'il y avait alors de l'enthousiasme pour tous les chefs-d'œuvre, des lauriers pour toutes les gloires. Avec le *Crociato*, Meyerbeer va clore sa période de jeunesse; puis

nous le verrons se recueillir un moment avant de préluder à ses nouvelle destinées.

Ici, en effet, s'ouvre un temps d'arrêt dans la carrière de l'artiste.

Marié en 1827, aux premières joies du ménage succédèrent les épreuves, et ce n'est qu'au sortir d'un long et douloureux accablement où l'a plongé la perte de deux enfants, qu'il se décide à se mettre à l'œuvre. — Nous touchons à *Robert le Diable*, terminé vers le commencement de juillet 1830 et livré à l'administration, qui déjà s'occupait de la mise en scène de l'ouvrage lorsque la révolution éclata.

II

Une dynastie de neuf siècles qui croule entraîne bien des débris dans sa chute, et, du haut jusqu'en bas, tout le monde se ressent de la secousse ; les ministres comme les sous-préfets, les ambas-

sadeurs comme les gardes champêtres, les commissaires de police comme les directeurs de l'Opéra. Ceci pour dire que, dans la pression du moment, M. Lubbert, administrateur actif et modeste, que personne aujourd'hui ne connaît, dut céder sa place au docteur Véron, qu'on connaît beaucoup mieux. Donc le nouveau directeur, si j'en crois ce qu'on raconte, ne professa point, il s'en faut, tout d'abord, à l'endroit de *Robert le Diable*, cette sublime admiration que les quatre ou cinq cents représentations du chef-d'œuvre semblent depuis lui avoir inculquée, et Meyerbeer eut à subir maint dégoût, mainte rebuffade. L'ouvrage cependant, après mille vicissitudes, vaillamment supportées par le maître, obtint le succès que vous savez, et il se trouve que, en montant comme à regret cette partition dont la gloire devait tout dépasser, le célèbre bourgeois de Paris avait fait de la prose sans le savoir.

III

Que dire aujourd'hui sur *Robert le Diable* qui ne paraisse oiseux et rebattu? Partout où je vois de grands effets produits, j'ai pour habitude de supposer de grandes causes. « Ce qui s'est maintenu vingt ans dans la faveur et l'admiration du public ne saurait cependant ne point être quelque chose, » écrivait Goethe.

Robert le Diable est de 1831 ; nous sommes en 1865, ce qui fait, si je calcule bien, une carrière de trente-quatre ans déjà parcourue au milieu des applaudissements et des vivat; quatorze ans de plus que n'en exigeait l'archimaître de l'esthétique moderne! Et quand vous aurez compté le temps qu'a déjà vécu le succès, mesurez l'espace des lieux qu'il a remplis. Que sont même avec leurs dix mille francs de recette chacune, les quatre ou cinq cents représentations données sur

notre grande scène, près de l'unanime consécration décernée au chef-d'œuvre par le suffrage du monde entier?

Dans quelle langue ne l'a-t-on pas traduit : allemande, anglaise, italienne, hollandaise, russe, polonaise, danoise? En Amérique comme en Angleterre, à la Nouvelle-Orléans comme à Londres, on a vu toute une saison la troupe française et la troupe italienne chanter *Robert le Diable* à tour de rôle. A Alger, à la Havane, au Mexique, et jusque sur la côte de Madagascar, jusque chez les sauvages, partout même curiosité, même attrait, même admiration.

« Fussiez-vous au bout du monde, fussiez-vous dans une hutte d'Esquimaux, que vous y trouveriez deux fléaux auxquels l'homme n'échappe pas : du tabac et des mauvaises langues. »

Cet aphorisme d'un philosophe allemand qui ne fumait pas me revient toujours à la pensée à propos de Meyerbeer, car c'est sans aucun doute le musicien sur lequel on a le plus discouru

pour le prôner avec enthousiasme ou le rabaisser avec furie, et cela non-seulement chez nous, mais en Allemagne, en Italie, et jusqu'en Amérique. De plus vaste renommée, de gloire plus universellement répandue et de ce côté-ci de l'océan, et au delà, je défie qu'on en trouve. Où ne s'est pas joué *Robert le Diable?* Goethe, dans des vers charmants, a tiré quelque part vanité de ce que les Chinois eux-mêmes avaient reproduit sur leurs porcelaines les types de Charlotte et de Werther; est-il un succès de ce genre dont l'amour-propre de l'illustre maître n'ait eu à se réjouir?

A écrire sur Meyerbeer, à le critiquer, à le louer, à le juger, il s'est plus dépensé d'encre et noirci de papier qu'il n'en a lui-même employé à composer toutes ses partitions. Et quels jugements contradictoires! quelles querelles incroyables ne lui a-t-on pas faites, jusqu'à lui reprocher son ambition, cet immense désir de s'emparer de l'opinion et de régner sur elle, qui caractérise tous les grands esprits? Je voudrais bien voir ce

qu'on a jamais fait de généreux et d'illustre sans ambition, et d'autre part ce que, sans le secours du talent et du génie, l'ambition la plus âpre a jamais produit.

IV

Sans entrer dans des détails d'analyse musicale qui ne sont pas du sujet tel que nous l'avons compris, essayons d'indiquer en deux mots le signe particulier qui caractérise ce chef-d'œuvre de *Robert le Diable*. Nous voulons parler de cet art ingénieux et profond d'associer la mélodie à l'orchestre, et de donner aux chants les plus aimables, les plus vrais, les mieux sentis, une instrumentation forte et puissante, neuve, accentuée sans surcharge aucune, et toujours naturelle au milieu des effets les plus imprévus. Gardons-nous aussi d'oublier ce grand souffle d'inspiration qui parcourt tout l'ouvrage; tantôt dramatique

comme dans le premier et le quatrième acte, tantôt idéal et romantique comme dans le troisième, tantôt, comme dans le cinquième, religieux et sacré.

J'ai souvent ouï dire que Meyerbeer avait eu le très-rare avantage de rencontrer toujours d'excellents poëmes; mais pensait-on que cette bonne fortune c'est à lui-même, à son seul génie qu'il la devait? Meyerbeer suscite ses poëmes, il en commande le tracé, se réservant de redresser en temps et lieu les bévues de ses architectes, et de vivifier cette lettre morte.

Il y a dans *Robert le Diable*, dans *les Huguenots*, dans *le Prophète*, des éléments de style, de poésie, d'histoire, de philosophie de l'art dont Scribe ne s'est à coup sûr jamais douté, lui cet aimable et badin voltigeur de Cythère, qui, pour donner ample et libre carrière à l'imagination de son maestro, s'était avisé d'évoquer toute une théorie de nymphes au troisième acte de *Robert le Diable*, des nymphes portant des rameaux d'or, de

vraies nymphes échappées des filets de Vulcain !

Meyerbeer trouva l'invention délicate en plein moyen âge, sourit légèrement, et, sans avoir l'air d'y toucher, proposa la scène des nonnes.

« Quelques jours avant la première représentation, on répétait généralement *Robert le Diable* [1].

A l'aspect de l'admirable décoration du troisième acte, dans le cloître de Sainte-Rosalie, décoration dont, par parenthèse, l'idée et l'exécution appartiennent à M. Duponchel, en voyant ces nonnes fantastiques qui sortent de leurs tombeaux, en voyant le prodigieux effet produit par cette scène magique, le pauvre Meyerbeer tressaillit de douleur :

— Mon cher directeur, dit-il à M. Véron, je le vois bien, vous ne comptez pas sur mon opéra, vous courez après un succès de mise en scène.

[1] J'emprunte cette anecdote à M. Charles de Boigne. L'auteur, pour écrire son charmant livre, n'avait qu'à se souvenir, car il fut lui-même un des esprits les plus aimables et des témoins les plus distingués de cette période qu'il raconte si galamment après l'avoir vécue.

— Attendez le quatrième acte, répondit le directeur.

Le quatrième acte arrive, la toile se lève, Meyerbeer aperçoit Isabelle endormie dans un petit salon qu'on eût dit emprunté au théâtre du Gymnase. Il avait rêvé pour la princesse de Sicile de vastes et grandioses appartements, quelque chose d'éblouissant.

— Décidément, s'écria-t-il amèrement, vous ne croyez pas à ma partition, vous n'avez pas osé faire la dépense d'une décoration ! »

V

Ce mot de philosophie de l'art, que j'ai prononcé tout à l'heure, un bien gros mot en vérité, et dont il ne faut pas abuser, sied pourtant merveilleusement à caractériser le génie de Meyerbeer. Il y a chez lui de ces effets qu'un simple musicien ne saurait produire.

Prenez un Italien de belle et bonne race, et donnez-lui à mettre en musique le trio de *Robert le Diable*, qu'y verra-t-il? fût-ce Mercadante ou Verdi, une situation dramatique, un morceau à *effet* pour ténor, soprano et basse; mais à ce magnifique résumé de toute une période de l'histoire, à cette figuration solennelle de l'homme entre l'Ange et l'Esprit du mal, reproduite sur tous les frontons des cathédrales, croyez bien qu'il n'y songera pas une minute. La musique de Meyerbeer est l'œuvre d'un musicien de premier ordre et aussi d'un penseur; en même temps qu'il y a des idées, il y a aussi L'IDÉE, et c'est pour cela que le trio de *Robert le Diable*, le quatrième acte des *Huguenots*, et le finale du *Prophète* resteront comme les splendides manifestations de l'art nécessairement complexe de notre époque.

Robert le Diable avait mis Meyerbeer en tel renom, qu'il s'agissait de s'assurer au plus vite son prochain ouvrage. Un traité lui fut donc pro-

posé, par lequel l'illustre maître s'engageait à donner *les Huguenots*.

VI

Il y a dans l'existence de tous les hommes supérieurs une heure privilégiée vers laquelle, même du sein des plus beaux triomphes, leurs souvenirs se reporteront toujours de préférence.

Cette heure aimée et glorieuse entre toutes, qui fut pour Lamartine l'heure des *Harmonies* et de *Jocelyn*, a sonné pour Meyerbeer en 1836.

Remarquez que je ne prétends point dire que l'artiste ait touché là le but suprême, qu'il ait atteint avec les *Huguenots* cette hauteur de laquelle on n'a plus qu'à descendre. Ce que je me plais à indiquer, c'est que la date de 1836 représente pour Meyerbeer cette heure incomparable où tout succède à l'homme de génie, où les moindres cir-

constances concourent à l'envi à la réalisation de ses souhaits.

L'inspiration des *Huguenots*, Meyerbeer l'a retrouvée dans *le Prophète*, il la retrouvera dans maints chefs-d'œuvre, et toujours avec des qualités nouvelles ; car il appartient à cette race de génies puissants et progressifs qui se transforment et ne vieillissent point. Mais ce qu'il ne retrouvera plus, c'est cette jeunesse d'alors, ardente, passionnée, enthousiaste, éprise jusqu'à l'ivresse de poésie et de musique, centre merveilleux de résonnance et de vibrations ; ce qu'il ne retrouvera plus, c'est Nourrit, Mlle Falcon, Levasseur, Habeneck [1], tout un monde d'artistes intel-

[1] M. Habeneck possédait la confiance des maîtres; Rossini, bien qu'il lui reprochât quelquefois de ne point accompagner les chanteurs avec assez de ménagement, Rossini admirait son coup d'œil prompt, sa chaleur communicative, et jamais Meyerbeer ne dormait plus tranquille après son dîner que lorsqu'il savait, à n'en pas douter, qu'Habeneck dirigeait, ce soir-là, l'exécution de *Robert* ou des *Huguenots*. Une pareille situation devait apporter quelque influence; à l'Académie royale de Musique, M. Habeneck n'était pas seulement un chef d'orchestre, et, comme

ligents que *Robert le Diable* avait formé et qui, fortement imbu des doctrines nouvelles, abordait cette grande musique des *Huguenots* avec l'émotion de la foi.

Certainement de très-célèbres chanteurs se sont depuis fait jour à l'Opéra ; mais ce qui appartient en propre à cette période, c'est cet esprit d'ensemble, cet effort en commun qui constituent au théâtre les vraies troupes.

Quoi qu'on puisse prétendre, il existe en musique un système français, un système éclectique, je n'en disconviens pas, et dont les prédilections se partagent volontiers entre l'Italie et l'Allemagne, mais fort habile d'ailleurs, tout en s'assimi-

à Nourrit, il lui arriva plus d'une fois d'intervenir dans les conseils de l'administration. Pendant un quart de siècle, M. Habeneck a eu sa part des ouvrages qui se sont produits sur la scène française, et, nous pouvons le dire, au valeureux chef d'orchestre les chances n'ont pas manqué. *Le Comte Ory*, *la Muette*, *Guillaume Tell*, *Robert le Diable*, *Don Juan*, *les Huguenots*, *la Juive*, ce sont là de mémorables soirées, auxquelles on doit se sentir fier d'avoir présidé, et M. Habeneck emporta avec lui les souvenirs d'un beau règne.

lant les divers éléments caractéristiques des deux pays, à garder pour lui une certaine individualité qui lui est propre. Je veux parler d'une ampleur de style, d'un soutenu dans les récits, d'une intervention continuelle du génie du maître dans les moindres détails de la mise en scène, dont les Italiens ignorent l'habitude, comme aussi d'une variété d'effets, d'un mélange de tous les genres et de toutes les formes qu'un Allemand de vieille roche, Louis Spohr, par exemple, et ceux de son école n'adopteront jamais.

VII

De Gluck à Meyerbeer, les plus illustres compositeurs, les plus grands génies, en franchissant le seuil de l'Opéra, ont reconnu les conditions essentielles du système français. Rossini lui-même, et ce n'est pas le moindre honneur rendu à cette école dont l'Académie impériale et le Conservatoire

ont charge de conserver les traditions, Rossini lui-même a subi la loi commune. Qui oserait soutenir que *Guillaume Tell* est un opéra italien? Autant vaudrait prétendre que *Robert le Diable* et *les Huguenots* sont des ouvrages allemands. Et ne nous y trompons pas, s'il a été donné à Meyerbeer de remporter sur notre première scène lyrique tant de beaux triomphes, si nuls succès de notre temps n'égalèrent les siens, c'est qu'avec sa merveilleuse dextérité d'intelligence, avec son esprit si profondément observateur et critique, Meyerbeer a su mieux que personne deviner nos instincts, comprendre nos sympathies, en un mot, s'établir victorieusement dans le domaine de notre nationalité musicale. Pour preuve de ce que j'avance, je ne veux que la manière inouïe jusqu'alors dont ses opéras furent exécutés. On parlera toujours de l'exécution de *Robert le Diable* et des *Huguenots* comme des deux plus magnifiques ensembles qu'il y ait eu au théâtre. Et les vaillants interprètes de cette musique, quels étaient-ils? Des Français,

des élèves du Conservatoire, des chanteurs formés à cette tradition, dont l'illustre maître avait si naturellement saisi le sens. Rossini n'eut jamais pareille rencontre; il est vrai que chez l'auteur du *Comte Ory* et de *Guillaume Tell* l'élément italien prédominait davantage. N'importe, cette supériorité d'exécution qui signale les chefs-d'œuvre de Meyerbeer m'a toujours frappé comme un trait distinctif; seulement, pour être sentie et rendue d'une si fière façon par des chanteurs français, il fallait que cette musique fût écrite dans leur langue.

V

Le sacerdoce dans l'art. — La légende de la Malibran et d'Adolphe Nourrit.

I

D'abord comprendre, puis chanter, ainsi le veut Meyerbeer ; et Nourrit ne se contentait pas de comprendre pour lui, il comprenait encore pour les autres. On riait presque à cette époque de voir chez un chanteur tant de prosélytisme ; hélas ! où ce rire nous a-t-il conduits ? Et qui avait raison de celui qui prenait au sérieux sa vocation ou de ceux qui s'égayaient de son enthousiasme ?

C'est le privilége des maîtres croyants, d'avoir

des croyants pour interprètes ; voyez Beethoven et le Conservatoire : tels compositeurs, tels artistes ; dans ce monde de la poésie où tout s'enchaîne, le scepticisme des uns a bientôt réagi sur les autres, et l'on arrive ainsi par degrés à ces époques où poëtes, musiciens et acteurs n'en veulent que pour ses sequins à ce bon public qu'ils bafouent, et dont, chaque matin dans les journaux et chaque soir au théâtre, on irrite les plus vils instincts moyennant finance.

Nourrit comprenait pour tout le monde; étudier son rôle, le composer, le créer, était pour lui la moindre des choses, il fallait encore qu'il s'occupât des mille détails de la mise en scène, vivant de la vie des autres personnages aussi bien que de la sienne propre, et ne s'épargnant ni travaux, ni pas, ni démarches pour motiver un geste, rendre une intention, rectifier un costume.

Avec quelle sollicitude il veillait sur mademoiselle Falcon, son élève! quel zèle il mettait et quelle discrétion à la conseiller, à l'instruire; plein

de tact et de mesure, et s'évertuant à ne laisser voir que l'ami dans le professeur.

Nous a-t-on assez répété que l'art était un sacerdoce. En ce sens ce mot, devenu impossible à force d'avoir servi de monnaie courante aux imbéciles, trouverait chez Nourrit une sorte d'application. Chanter Mozart, Rossini, Meyerbeer peut passer après tout sinon pour un service public, du moins pour un service rendu au public; et sans exagérer la comparaison ne peut-on pas dire qu'il y a aussi, pour ces prêtres de l'art, des dévouements, des sacrifices et que leur histoire a son martyrologe.

II

Un jour viendra où, quand on lira la vie de la Malibran, on croira lire une légende : tant cette existence tient du merveilleux, tant le fantasque s'y mêle au réel, la poésie à la prose, tant ce qui s'y

passe à la lueur du soleil y ressemble, pour l'extraordinaire à ce qui ne se voit qu'à la clarté du lustre. La Malibran joue sa vie et vit ses rôles, spectacle au delà de la rampe et spectacle en deçà. Voici une créature espiègle, entêtée, soufreteuse dont son père n'a rien obtenu qu'à force de coups, et qui, les yeux mal essuyés des larmes du premier âge s'élance sur le théâtre pour y triompher en souveraine : naïve et conservant jusque dans l'explosion de sa joie, je ne sais quelles traces de mélancolie enfantine. La jeune fille et l'artiste grandissent ensemble, se forment ensemble. C'est Ninette, Zerline, Tancrède, Desdemona, Roméo et aussi Juliette. Interrogez sa camériste, elle vous en dira de belles sur ses caprices, et ses trépignements, sur ses mutineries à mettre en morceaux le point d'Angleterre, à s'arracher du cou des colliers qu'elle écrasait ensuite perle à perle sous le talon de sa bottine. Demandez à ceux qui l'ont le plus servie, entourée, aimée, des nouvelles de ces éternels vagabondages d'esprit et de cœur qui la rendaient

insaisissable, de ce fiévreux besoin de battre la campagne sans trêve ni repos. A défaut d'hippogriffe, elle avait le cheval, et plus la monture était rétive, plus elle s'amusait aux obstacles. On la voyait arriver aux répétitions en amazone, la cravache en main, l'œil étincelant de génie et d'audace, fringante et jolie au possible. Mais à cette belle humeur il ne fallait pas se fier, car pour la mobilité c'était l'Océan, et quelles tempêtes s'il vous plaît! un mot qu'elle prenait mal, une note dans l'orchestre qui n'allait pas à son gré, elle vous jetait son rôle au visage et courait échevelée et toute en pleurs s'enfermer dans sa loge. Après l'équitation venait la natation. Amazone hier, aujourd'hui matelot. Et comme en comparaison d'une existence si turbulente et si romanesque la vie du théâtre aurait pu à son tour finir par lui paraître monotone, elle s'y avisait des plus chimériques tentatives, et, se barbouillant la figure, jouait Othello. — Enfin, pour terminer cette suite de contradictions et de travestissements incroyables, pour clore l'é-

nigme, une mort tragique en pleine jeunesse, en pleine beauté, en pleine gloire !

III

Légende aussi et roman, la destinée de ce brave Adolphe Nourrit, vraie figure d'artiste moderne, ne vivant que pour l'œuvre à laquelle il s'était consacré dès ses premiers jours, et que le découragement vint abattre aux pieds de la Muse. Si jamais un nom fut populaire en France, ce fut le sien ; le nommer, c'est réveiller dans l'esprit de chacun les plus beaux souvenirs de l'Opéra ; et cette consécration du succès, il la devait, non-seulement à son talent si élevé, à son intelligence si prompte à saisir les intentions du génie, à sa voix si puissante à les rendre, mais à la dignité de sa personne, à la noblesse de son caractère, à cette activité généreuse qui l'entraînait, au péril de sa

voix et de son avenir, partout où il y avait quelque service à rendre, quelque gloire ignorée à produire, quelque hymne patriotique à célébrer.

Nourrit débuta, en 1821, par le rôle de Pylade dans l'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. Sa voix fraîche et marquée d'un timbre juvénile, que rappelait au début, mais avec plus de charme, la voix de Mario, son heureuse organisation musicale, son nom, déjà célèbre à l'Académie royale, lui concilièrent en peu de temps la faveur du public.

Néanmoins, à vrai dire, la carrière dramatique de Nourrit ne date guère que de l'arrivée en France de Rossini. Alors seulement son activité se fait jour, alors seulement le jeune chanteur se débarrasse de l'emphase de l'ancienne école, et grandit sous le souffle de l'inspiration du grand maître. On sait avec quelle ardeur, quelle foi sincère dans l'avenir de cette musique, quelle intelligence des effets nouveaux, Nourrit joua Néoclès, Aménophis, le comte Ory, Arnold. Dans certaines parties de

Guillaume Tell, Duprez l'a surpassé, mais pourtant sans le faire oublier dans l'ensemble du rôle. Chacun prenait la chose à sa manière. A Duprez le cantabile magnifique du premier acte, la cavatine entraînante du troisième, le grand style dans le récitatif; mais aussi à Nourrit l'expression sublime du trio, le sentiment du caractère, la composition de ce rôle, qu'il idéalisait à la manière des héros de Schiller.

Une des nobles qualités qui distinguaient Nourrit, c'était l'empressement avec lequel il se portait au-devant de toute gloire naissante ou méconnue, de toute idée nouvelle. Il ne s'est pas accompli, de son vivant, une révolution, qu'elle vînt d'Italie ou d'Allemagne, à laquelle il n'ait voulu prendre sa part d'homme et d'artiste. Jamais il ne faisait défaut au talent; et lorsqu'il s'agissait du génie, c'était une ardeur de bonne foi, un enthousiasme loyal et sincère, qui ne reculaient devant aucune peine, aucun sacrifice. On a souvent plaisanté chez lui cette

fougne du sang. En effet, dans un temps où l'on ne croit plus guère à rien, on ne pouvait se défendre d'un certain étonnement en présence de ce comédien, qui prétendait exercer sa profession comme un sacerdoce, et faisait de son art une sorte de religion.

IV

Tel Nourrit s'était montré à l'égard de Rossini, tel Meyerbeer, en venant à son tour, le trouva, zélé, actif, intelligent, plein de conviction et de bonne volonté. Il faut dire aussi qu'en se vouant de la sorte à la cause de l'auteur de *Robert le Diable*, Nourrit travaillait à sa propre renommée. En effet, c'était de l'illustre maître de Berlin que le chanteur français devait tenir ses plus beaux rôles ; c'était Meyerbeer qui devait le produire pour la première fois dans le vrai jou

talent, dont il avait étudié avec un admirable soin toutes les faces et jusqu'aux moindres inégalités.

Robert le Diable fut le plus beau triomphe de Nourrit. L'acteur partagea la fortune du chef-d'œuvre, fortune à laquelle il avait aussi contribué. On n'oubliera jamais sa voix énergique et fière, son attitude imposante, son enthousiasme sacré dans les magnifiques scènes de la fin. Quel rôle que celui de Robert le Diable! Depuis Nourrit, que de talents sont venus s'y briser! seul il avait compris ce personnage pénible et tourmenté, où le chanteur et le comédien se livrent une lutte continuelle, assez semblable à cette lutte entre l'ange et le démon, qui fait le fond du caractère du héros. Le rôle de Robert, sans avoir de ces morceaux par lesquels un chanteur se produit, renferme des difficultés d'autant plus sérieuses qu'une foule d'accessoires, autre part secondaires, les viennent compliquer. Il s'agit moins ici, pour le chanteur, de se mettre en évidence que de se fondre dans

l'ensemble, et l'harmonie de l'ensemble, et d'en être comme l'âme et la force motrice. Or, c'est là justement ce que Nourrit comprenait à merveille. Aussi, en le voyant marcher avec tant d'aisance à travers les périls de ce rôle, se doutait-on à peine de ce qu'il dépensait d'énergie et de puissance physiques indépendamment de ces qualités de chanteur et de comédien que chacun admirait en lui. Pour qu'on sentît l'immensité de cette tâche, il a fallu que d'autres, et des plus forts, y vinssent échouer. Il en est un peu du rôle de Robert comme de ces armures forgées à la taille de certains héros, et dont on n'apprécie le poids qu'en les voyant porter par d'autres.

V

Nourrit n'était, certes, point un grand chanteur ; sa voix sonore, aiguë et bien timbrée, manquait d'ampleur et d'agilité, et cependant personne

n'a jamais mieux convenu à l'opéra français. Élevé sous l'influence du génie de Gluck, il avait passé à Rossini, mais en ménageant la transition ; et de cet assemblage de la déclamation ancienne, trouvée pour ainsi dire en son berceau, et d'une certaine allure italienne prise dans la familiarité de Garcia, il s'était fait un genre à lui, et qui se trouvait en rapport avec les sympathies et les goûts du public. Aussi Meyerbeer et Nourrit devaient-ils s'entendre et former, en se rencontrant, cette alliance dont on a vu les résultats dans les magnifiques soirées de *Robert le Diable* et des *Huguenots*. Nourrit était un chanteur français dans la plus sérieuse acception du mot. Tout au rebours des Italiens qui vont tout sacrifier à un moment donné, il portait son activité dans les moindres parties de son rôle, et, du commencement à la fin, ne cessait de vivre de la vie du personnage qu'il avait revêtu. Jamais il ne faisait de réserves, et s'appliquait, avant toute chose, à bien tenir la scène, attentif, exact, ponctuel, plein de sollicitude pour le succès de la soirée,

se préoccupant à la fois de la musique et du poëme, de sa voix et de son geste, n'oubliant rien, pas même le costume : car, il faut le dire, il se mettait à ravir; à l'Opéra c'est quelque chose. Je le répète, Nourrit était un véritable chanteur français, le chanteur d'un peuple auquel les émotions musicales ne suffisent point, qui cherche dans un opéra l'intérêt du poëme, l'appareil des décorations et des costumes. Sa pantomime allait parfois jusqu'à l'exagération; alors sa voix le trahissait étouffée par l'enthousiasme auquel il était en proie : enthousiasme qu'il tenait de certaines dispositions naturelles à moitié développées par des études littéraires interrompues et reprises çà et là dans ses loisirs dramatiques. On le voyait s'éprendre avec une égale ferveur de toutes les idées nouvelles; de Maistre, George Sand, Lamennais se disputaient son esprit; il passait en un moment de Platon à Descartes, de Saint-Simon à Spinoza, et s'enivrait de philosophie comme un autre de vin ou d'opium.

VI

Entre toutes ces idées qui vivaient de son enthousiasme, la plus sérieuse, la plus féconde, sans doute, fut celle de révéler à la France le génie de Schubert. Un jour, deux ou trois de ces *lieds* sublimes, qui sans lui seraient peut-être ignorés encore, lui tombèrent par hasard dans les mains. Nourrit trouva cela si beau, qu'il voulut faire partager à tous son admiration. Dès lors il ne parla plus que de Schubert, n'eut de vive sympathie que pour cette musique; dans les salons, au Conservatoire, il la chantait; avec quelle inspiration, quelle verve, tous ceux qui l'ont entendu le savent! Si le poëte manquait, il traduisait lui-même le texte allemand, et parfois réussissait. Mais la véritable traduction de cette poésie, c'était sa voix. Que d'ineffable tristesse il mettait dans *la Religieuse!* et dans les *Astres*, comme il était grau-

diose et solennel! avec quelle sublime expression il rendait cette musique inspirée par le sentiment de l'infini! C'est à lui que l'œuvre de Schubert doit sa renommée en France, à lui qui s'en est fait l'apôtre, qui l'a chantée, ou, pour mieux dire, l'a prêchée avec tant de conviction, de talent, que tous ont fini par y croire, s'y convertir.

VII

Nourrit s'était créé à l'Opéra une position à part. Le premier ténor ne se bornait pas à chanter *Guillaume Tell*, *Robert le Diable* ou *la Muette*; il se mêlait aussi des affaires de l'administration. S'il s'agissait d'un conseil à donner, d'une mesure à prendre, il intervenait avec influence. Si, dans ses heures de loisir, il lui passait par le cerveau quelque charmante fantaisie, *la Sylphide*, par exemple, il voyait sur-le-champ sa création prendre la forme, le sourire et les ailes de Taglioni.

Vie heureuse et facile! sentir qu'on est le bien-venu partout, ne se reconnaître aucun rival, n'avoir qu'à se montrer pour que la joie éclate, s'enivrer de mélodie, de gloire! Mais aussi quand il fallut y renoncer!

Vivre loin d'elle, c'est mourir.

Ce vers bien simple de *Gustave*, mais auquel la musique donne une ravissante expression de mélancolie, nous revient à propos de Nourrit; car, pour lui, en effet, vivre loin de l'Opéra, c'était mourir.

VIII

L'engagement de Duprez devait porter à Nourrit un coup dont il ne se releva point. Jamais dans la plénitude de sa confiance il ne lui était venu à l'esprit qu'il pût se rencontrer quelqu'un assez hardi pour lui vouloir disputer le premier rang; il se sentait si puissamment affermi de

tous côtés, si bien maître de la sympathie de tous! Aussi, qu'on se figure le désespoir qui dut le prendre, lorsqu'il sut, à n'en pas douter, que Duprez arrivait ; Duprez que l'Italie renvoyait à la France, transformé, illustre ; Duprez que précédait le bruit de ses triomphes de Naples et de Milan. Nourrit en eut une douleur profonde, insurmontable. Partager, dans la force et la maturité de l'âge et du talent, ce qu'on a tenu seul pendant quatorze années, sentir la faveur du public passer sur la tête d'un autre, se voir de jour en jour dépossédé, ne plus être seul, déchoir enfin! On tint conseil, un conseil de famille, auquel présida Rossini ; là il fut décidé que Nourrit se retirerait.

Une fois sa résolution prise, il voulut paraître plus calme ; mais en vain : la tristesse qui le dévorait se trahissait chaque jour par un nouveau signe. Son visage s'altérait, une fièvre nerveuse le consumait. A l'expression de l'abattement avait succédé cet affreux sourire que l'ivresse du mal-

heur donne aux hommes. Il jouait ses rôles avec emportement, furie, désespoir; une seule idée le possédait toujours, sans qu'il eût un moment de repos. Un soir, il chantait *la Muette*; la représentation allait son train accoutumé, à travers les applaudissements, lorsque tout à coup on vient lui annoncer que Duprez est dans la salle. Aussitôt Nourrit hésite, pâlit, la voix lui manque, et le spectacle s'interrompt.

IX

Cependant sa dernière représentation arriva, grande et solennelle soirée! Toute cette multitude qui l'avait suivi dans sa carrière avec tant de sollicitude et d'amour était venue pour lui rendre honneur; tandis que la salle entière applaudissait, les plus illustres personnages de ce temps se pressaient dans sa loge pour lui serrer la main; et lorsque, à la fin, entouré du groupe de ses camara-

des, il parut pour la dernière fois sur le théâtre de ses triomphes, les bouquets, trempés de larmes tombèrent à ses pieds. Jamais comédien ne s'était retiré avec tant d'honneur et de gloire; mais il fallait s'en tenir là. Après ces magnifiques funérailles qu'il avait conduites lui-même, toute résurrection était impossible. Voilà ce que ses amis auraient dû réussir à lui faire entendre. Mais non. A peine sorti de l'Opéra, il rêve une nouvelle vie; il part. Dès lors plus de salut; on sent que la victime se débat sous la hache. A Bruxelles, à Lyon, à Marseille, il trouve d'affreux échos qui lui renvoient le nom de Duprez. Il se met à chanter, lui aussi, la cavatine de *Guillaume Tell*. A force d'entendre parler de voix de poitrine, il en veut avoir une, et brise à ce travail sa voix de *Robert le Diable* et des *Huguenots*. Il part pour l'Italie à l'âge où l'on en revient.

X

Nourrit n'avait aucune des qualités que les Italiens affectionnent.

Qu'importe au public de Naples ou de Milan l'expression vraie de la pantomime, la composition du caractère, l'exactitude du costume ? Il lui faut, avant tout, des cavatines, en fait de mise en scène, il aime les grands gestes, et les habits chamois, les bottes à revers et les plumes rouges. Nourrit, on le sait, n'était pas l'homme d'une cavatine, mais d'un rôle. Que pouvait-il faire à San-Carlo, abandonné ainsi à lui-même, isolé dans son personnage, entouré de gens qui devaient s'étonner de le voir dépenser en pure perte tant d'énergie, d'inspiration ? Avec les Italiens, on n'est jamais en peine ; ils chantent un air, et tout est dit, tandis qu'avec les accessoires de toute espèce dont se com-

posait son talent, Nourrit ne pouvait se passer d'ensemble. Du reste, il le sentait lui-même mieux que personne, et voilà d'où vint son désespoir. A Naples, Nourrit travailla à creuser les registres de sa voix, et l'organe qu'il se composa de la sorte enchantait dans les premiers temps le public de San-Carlo. Mais il n'y a pas d'effort si rude qui dompte la nature, à cet âge surtout ; son ancienne voix finissait toujours par avoir le dessus, au grand désappointement des Napolitains, qui n'en pouvaient aimer le timbre aigu, métallique. S'il eut alors quelques beaux jours, pendant lesquels il put rêver un avenir nouveau, son illusion ne fut pas longue. Il ne tarda pas à voir à quel public il avait affaire, un public qui ne pouvait lui tenir compte ni de son jeu si passionné, ni de son inspiration si fougueuse, ni de l'accent si dramatique de sa voix, et qui, sans égard pour tant de nobles avantages, ne lui ménageait, dans l'occasion, ni la gourmade, ni l'affront. Alors il pensait à son public de l'Opéra, à ses amis, à la

France, où il ne pouvait plus rentrer parce qu'un autre y chantait.

XI

Sur ces entrefaites, sa voix vint à le trahir. Dès ce moment, une humeur sombre le prit : chaque jour une goutte de plus tombait dans le vase d'amertume, et, quand son cœur fut plein, il se tua. Cruelle mort ! qui ne fut point, comme on l'a prétendu, le résultat d'un instant, mais de deux années d'angoisse et de misères ! Qui peut savoir, en effet, tout ce qu'il souffrit, avant de se briser le front sur le pavé ? Nourrit avait eu lui un malheureux penchant vers les idées philosophiques, dont, avec sa nature ardente, généreuse, enthousiaste, mais faible, il devait tôt ou tard être victime. Toutes les théories qui se trouvaient, toutes les doctrines nouvelles, il les adoptait sans méfiance, ou plutôt sans critique, pourvu qu'elles vinssent parler à son noble cœur de vertu

sociale et d'humanité. De là certaines idées qu'il apportait dans son art, dans *sa mission*, comme il disait lui-même; et c'est en s'exagérant ainsi bien des choses qu'il devait vivre et mourir. Comme il s'imaginait accomplir une œuvre sociale en jouant *la Muette* ou *Robert le Diable*, sitôt que sa voix ou le succès lui ont manqué, il ne s'est plus trouvé digne de vivre: tout cela dans la générosité de son âme, ardente et sensible à l'excès et par cela même plus ouverte à certains conflits de l'existence artistique moderne.

VI

Mademoiselle Falcon. — M. Levasseur. — La troupe de *Robert le Diable* et des *Huguenots*.

I

Mademoiselle Falcon brillait alors de tout l'éclat de la jeunesse et du succès. De voix de soprano plus étendue, plus limpide, plus admirablement belle et *genuine*, et en même temps plus capable d'effets grandioses, on n'en saurait imaginer. C'était un métal incomparable, un timbre comme on n'en avait jamais entendu et comme il pourrait bien se faire qu'on n'en entendit plus, car la nature, pour me servir de l'expression d'un illustre

poëte, « s'égale, mais ne se répète pas. » Et avec cela la grâce et la distinction de la personne, des yeux *qui répandaient plus de lueurs qu'il n'y en a dans l'aube ou dans les étoiles d'un ciel d'Orient*, un front où rayonnait l'intelligence, l'apparition du génie dans la beauté.

L'art moderne saluait en elle sa prêtresse inspirée, et tous de l'admirer et de battre des mains sur son passage, car il y avait à cette époque plus d'espérances autour de cette jeune tête qu'il n'y a de fleurs et de bourgeons aux branches d'arbre par une belle nuit de mai.

Aussi quels engouements, quels triomphes !

Et dans les éloges dont on la comblait, dans cet enthousiasme des artistes, du public, quelle réserve délicate ! quelle respectueuse émotion ! comme si on eût craint, par de trop bruyants hommages rendus à la cantatrice, de profaner la pureté de la jeune fille ! Les maîtres eux-mêmes se conformaient à ce sentiment qu'impose l'honnêteté, et Meyerbeer s'efforçait d'atténuer à son intention

certains traits trop hardis du caractère de Valentine. On ne sait malheureusement plus assez quels ressorts inouïs la voix emprunte à certaines conditions spéciales, et que les vestales de l'art y sont les vraies reines. Là fut le secret de la toute-puissante influence exercée à diverses périodes par mademoiselle Falcon et par Jenny Lind.

II

Ainsi marchaient les répétitions, ainsi se délectait dans les prémices de son œuvre cet esprit éminent et convaincu, ce cœur studieux dont l'art fit battre chaque fibre.

De jour en jour les beautés ressortaient davantage, et de cette gigantesque masse d'harmonie dont il avait fallu d'abord, non sans efforts, sonder la profondeur, se dégageaient,

comme d'une toile de Rembrandt, des torrents de lumière.

Les chœurs et l'orchestre, toujours indécis vers le début, remplissaient la ville du bruit de leur admiration. Quant aux chanteurs, c'était assez qu'ils sentissent d'avance ce que cette musique allait faire pour leur gloire pour s'y dévouer corps et âme, même en dehors de la simple question du beau.

De ce dévouement, le maître connaissait tout le prix, et ne négligeait rien pour l'entretenir, pour l'aviver. Personne, comme Meyerbeer, ne s'entendait aux petits soins, aux prévenances, à ces mille *gâteries* auxquelles se montrent si sensibles les artistes les plus haut placés. L'admiration s'impose, mais la sympathie, il la faut conquérir, et ce que la sympathie des chanteurs pour un maître qu'ils admirent vient ajouter de puissance à leur exécution est un fait tellement important, qu'on se la devrait encore concilier, ne fût-ce qu'au point de vue du succès d'un ouvrage. Mais,

grâce à Dieu, la spéculation ici n'avait que faire.

Parmi les éminents artistes, dont quelques-uns allaient si vaillamment contribuer à sa gloire, il en était un que Meyerbeer connaissait de longue date, et dont il avait étudié, après les avoir pressenties, les grandes facultés, en se promettant bien de les utiliser à certain jour.

J'ai nommé M. Levasseur.

Bien avant *le Crociato* et *Robert le Diable*, Meyerbeer avait rencontré M. Levasseur en Italie, où le futur artiste de l'Opéra préludait, lui aussi, à d'autres destinées. Qui sait même si ce ne fut pas en l'entendant chanter dans sa *Marguerite d'Anjou*, en lui voyant dans *le Barbier*, de Rossini, représenter Basile, que le jeune Berlinois, impressionné par cette double et vivace nature de chanteur et de comédien, résolut de l'attacher à sa fortune ?

III

Cette troupe de *Robert le Diable* et des *Huguenots* fut donc bien positivement l'œuvre de Meyerbeer. Le grand maître, en cela, ne fit, du reste, que ce qu'ont fait en musique, comme ailleurs, les hommes de génie ses pareils. Sans parler de Racine et de Molière suscitant pour leurs chefs-d'œuvre d'illustres compagnies dramatiques, sans nommer Victor Hugo créant autour de lui tout ce monde des Dorval, des Frédérick, des Bocage, des Georges, qu'on me cite un grand musicien qui n'ait pas amené ses interprètes? Rossini fait les Davide, les Nozzari, les Lablache, les Colbrand, les Pasta, les Malibran et tant d'autres ; de Bellini et de Donizetti, sortent les Rubini, les Tamburini, les Grisi, les Persiani, les Ronconi ; de Meyerbeer, devaient procéder les Nourrit, les Levasseur, les Falcon.

« Il faut en prendre notre parti, me disait-il souvent, ce trio de *Robert* et des *Huguenots*, nous ne le reverrons plus ! »

Ces interprètes admirables n'étaient point pour lui seulement des artistes, il les aimait comme les enfants de son génie, toujours empressé, affectueux, prévenant, et, de près ou de loin, ne les séparant plus des types immortels de sa prédilection. En dehors de ce groupe choisi, je ne sais guère que Jenny Lind qui l'ait à ce point intéressé. Certes bien des Alice et bien des Valentine ont passé devant ses yeux, et le nombre ne serait pas facile à fixer des Robert et des Raoul, des Bertram et des Marcel, qui, sur les grandes scènes de Londres, de Vienne et de Berlin, ont mérité des applaudissements ; mais ce que je puis affirmer pour l'avoir mainte fois entendu de sa bouche, c'est que les trois artistes, ayant figuré dès l'origine dans ce fameux trio de *Robert* et des *Huguenots*, « *qu'on ne devait plus revoir*, » restèrent pour lui jusqu'à la fin l'incarnation la plus vivante de son idée.

Lorsqu'il vint à Paris pour la première fois, que trouva-t-il ? des éléments, rien de coordonné. Entre l'exécution de *Guillaume Tell*, si incomplète, et cet ensemble admirable qui, à dater de *Robert le Diable* fit, pendant vingt ans, la gloire de l'Opéra, on sent qu'un homme a passé, résolu, tenace, convaincu, auquel la simple voix du chanteur ne suffit plus et qui prétend aussi avoir affaire à son intelligence.

Ici je prévois une objection, et je m'explique. Car s'il est déjà si difficile de se faire comprendre des esprits bienveillants, quelle clarté, quelle précision ne faudra-t-il point pour parler à ceux qui ne veulent pas comprendre.

Oui, certes, il existait des chanteurs qui, pour établir sur la scène de l'Académie royale de musique leur personnalité dominante, n'avaient pas eu besoin d'attendre l'avénement de Meyerbeer ; mais ce que je maintiens, c'est que jusqu'à *Robert le Diable* et dans tous les ouvrages qu'il leur était arrivé de créer, ces divers chanteurs n'avaient en

quelque sorte figuré qu'à l'état *personnel*. De Meyerbeer seulement date l'idée d'une troupe, d'un ensemble systématiquement organisé pour un effet *voulu*. Et la preuve, c'est cette parole même du grand maître? « Ce trio de *Robert le Diable* et des *Huguenots*, nous ne le reverrons plus. » Qu'on me cite un seul compositeur ayant ainsi dès le premier jour trouvé l'idéal entrevu pour l'exécution de ses œuvres. Est-ce par hasard Rossini, forcé d'attendre dix ans son interprète et dont le *Guillaume Tell* ne fut révélé dans toute sa splendeur au public français que lorsque Duprez eut paru.

Les ouvrages de Meyerbeer, au contraire, n'ont jamais tiré profit de pareilles rencontres. Pour l'exécution de *Robert le Diable*, comme pour celle des *Huguenots*, comme, plus tard, pour l'exécution du *Prophète*, l'idéal fut atteint dès le premier jour : témoignage irrécusable de l'influence exercée par le maître, et de son aptitude à *se créer sa troupe*.

IV

De ce trio monumental, une des trois cariatides fut M. Levasseur. Ce qu'il fit des rôles de Bertram et de Marcel, chacun le sait; car si les contemporains de cette grande époque n'ont pas oublié l'imperturbable maestria vocale et dramatique qu'il déploya dans le dessin et l'accentuation de ces deux physionomies si diverses, les générations nouvelles peuvent tous les jours encore s'en rendre compte par la tradition qui survit.

Ce qui reste au théâtre de M. Levasseur, c'est le trait caractéristique dont il a marqué les principales créations de son répertoire. Le Bertram de *Robert le Diable*, le Marcel des *Huguenots*, le Fontanarose du *Philtre*, personnages à coup sûr fort opposés de caractère et de costume, garderont toujours l'empreinte de ce talent grave et réfléchi qui, même lorsqu'il lui arrive de passer du sérieux

au bouffon, sait maintenir sa dignité et porter la perruque d'un vendeur de vulnéraire en véritable artiste ; qui, comme Lablache, dans le don Magnifico de la *Cenerentola*, s'entend à provoquer l'éclat de rire sans condescendre au mauvais goût.

On conçoit qu'avec de telles qualités M. Levasseur ne recherchât les applaudissements que dans une certaine mesure. Je me souviens d'un temps où le public le trouvait froid. Il se peut que le reproche fût vrai lors de sa première apparition sur le Théâtre Italien de Paris ; mais plus tard, quand vint à l'Opéra *Robert le Diable*, on vit ce qu'il fallait penser de cette froideur, ou plutôt de ce calme sous lequel se cachaient et mûrissaient à l'ombre des facultés de composition et de style qui n'attendaient pour se révéler qu'une occasion favorable. Du reste M. Levasseur a toujours appartenu à cette classe d'artistes qui, en fait de succès et d'ovations, ne demandent, ne recherchent rien en dehors de ce que leur conscience approuve. Nous étions bien jeune, et encore sur les bancs du

collége, lorsqu'il nous arriva de traduire le *Don Juan*, de Mozart, et d'assister aux répétitions du chef-d'œuvre à l'Opéra. Nourrit faisait Don Juan, mademoiselle Falcon Dona Anna, M. Levasseur Leporello. A cette bienheureuse époque, la jeunesse ne vivait que d'enthousiasme. L'amour de la poésie, de la musique, un dilettantisme universel enflammaient les cœurs. Un des plus précieux parmi les autographes que nous possédons est une lettre de Victor Hugo à la veille du *Roi s'amuse*, lettre où le poëte, après avoir écrit notre nom sur l'adresse, y joignait cette qualification singulière : élève de quatrième au collége Bourbon. Élève de quatrième, de seconde, de rhétorique, c'était un titre alors de recommandation près des maîtres de la pensée, car ils connaissaient notre ardeur militante, savaient quel appoint généreux pouvaient apporter dans la lutte ces générations nouvelles éprises d'idéal, et qui ne fermaient leur Virgile et leur Tite-Live que pour causer, aux heures de récréation, de Lamartine, de Rossini.

C'est dire assez quelles dispositions d'esprit nous, enfant de cette période, nous apportions à ces répétitions de *Don Juan*, et quel sentiment de reconnaissance et d'admiration nous inspiraient ces artistes convaincus abordant religieusement l'œuvre du génie. Tant de foi, de scrupules, de soins révérencieux, à cette époque, les plus grands trouvaient cela tout simple. Avec Mozart, pas plus qu'avec Shakspeare, on ne marchandait sa peine. Dans cette méritoire émulation, M. Levasseur ne fléchit pas un instant. Nul n'avait plus de zèle, d'intelligence ; et quel respect pour le texte, quelle incorruptible fidélité dans son interprétation.

V

Ce n'est pas lui que des promesses d'applaudissements eussent détourné de la droite ligne. Ne rechercher, ne vouloir que la juste approbation de soi-même, c'est la loi du sage. Il y eut jadis à

l'ancien Théâtre Italien un baryton célèbre qui pratiqua jusqu'à la fin cette maxime dans toute son austérité. Ce Romain (était-il de Rome ou de Florence, je l'ignore) se nommait Pellegrini. Il s'était constitué d'office son propre justicier, s'applaudissant, se critiquant, et au besoin se chutant lui-même, car du public et des journaux il n'en tenait compte. Pellegrini avait chez lui son portrait en pied, et chaque soir, comme il rentrait du théâtre, l'abordait en traversant son salon pour aller se coucher : tour à tour, élogieux, acerbe, dénigrant, selon les circonstances. Ainsi, par exemple, s'il avait joué et chanté sans reproche et que l'auditoire se fût montré par trop avare d'applaudissements, l'honnête baryton, planté là devant son image, se complaisait à la féliciter, à la relever, par quelque parole bien sentie, des découragements où l'indifférence d'un public imbécile peut conduire parfois un grand artiste. Mais lorsque, par hasard, le contraire avait lieu ; s'il arrivait à Leporello d'avoir commis quelque bévue musicale

ou dramatique, à Figaro d'avoir chanté son air au-dessous du ton, ce Pellegrini, naguère si bon, si affable, si indulgent envers lui-même, devenait un juge impitoyable. Il fallait le voir alors s'arrêter devant le malheureux portrait, et l'œil enflammé de courroux, le poil hérissé, l'accabler des plus terribles réprimandes. « Oui, va, fais le beau! s'écriait-il, en montrant le poing à cette image qui n'en pouvait mais, il te sied vraiment bien de te pavaner dans ton habit neuf et ton pantalon à breloques, tête d'âne, ventre de grenouille, au lieu de te cacher dans un coin pour y cuver ta honte! As-tu assez chanté faux ce soir, misérable! as-tu été assez piètre, assez mauvais! Toi Pellegrini! allons donc! tu n'es qu'un baryton de pacotille, un vil ruffian! Si le public était juste il t'aurait jeté des pommes cuites. » Et là-dessus le bonhomme, satisfait de la correction qu'il s'était vertement appliquée, allait se mettre au lit et revoir en rêve l'autre Pellegrini, le *vrai*, celui qui fut, au dire de Rossini, le meilleur Figaro de son temps.

C'est là, je l'avoue, une anecdote assez grotesque, mais qui, comme toutes les farces de ce monde, a sa moralité. S'ils étaient déjà fort rares à cette époque, ils sont plus rares encore aujourd'hui les chanteurs uniquement préoccupés de bien mériter de leur propre conscience, et auxquels se puisse appliquer le mot d'Ennius au sujet du grand Fabius ! *Non ponebat enim rumores ante salutem.* A ce compte, M. Levasseur marquera comme une exception ; s'il ne fut pas l'homme de beaucoup de rôles, il fut l'homme de quelques-uns qui sont restés des *créations*, ce qui nous ramène au Marcel des *Huguenots*.

VII

Les Huguenots. — La couleur et les caractères. — Le comte de Nevers. — Phidias. — Le chef-d'œuvre pour le chef-d'œuvre. — *La Bénédiction des Poignards.* — Le duo de Valentine et de Raoul. — Adolphe Nourrit et M le duc d'Orléans. — La mélodie chez Meyerbeer. — Le provisoire dans l'exécution de *Robert le Diable* et des *Huguenots.* — La nouvelle salle et les anciens chefs-d'œuvre. — Des *Huguenots* au *Prophète.*

I

Les Huguenots furent représentés au mois de mars 1836. C'était l'époque des beaux esprits, le règne du dilettantisme ; il ne suffisait plus d'entendre de la musique, chacun en voulait disserter. On se demandait pourquoi l'art musical, à l'égal de la littérature et des arts du dessin, n'aurait pas

aussi son esthétique. Parler de Mozart et de Beethoven, de Weber et de Méhul, dans le ton dont on parle de Michel-Ange ou de Corneille, de Lamartine ou de Delacroix, semblait nouveau ; il y avait là des points de vue curieux, des idées, tout un système de critique. Grâce à Stendhal, à mon père, toutes ces questions, naguère abandonnées au caquetage, furent traitées littérairement, philosophiquement, et l'art musical, qui semble devoir être l'art du siècle, eut, comme la poésie et la peinture, sa critique et sa philosophie.

II

Après s'être mû avec *Robert le Diable* dans les régions du fantastique, Meyerbeer, par *les Huguenots*, touchait au domaine de l'histoire.

C'est surtout vers le milieu de l'ouvrage que le grand peintre se manifeste. Les deux premiers actes marchent lentement, la pièce va d'un train

pénible, embarrassé, ce n'est que par la grâce infinie des détails que le musicien vous intéresse. Il faut voir avec quelle variété luxuriante les arabesques s'enroulent, avec quelle aimable mollesse, quelle flexible distinction les lignes mélodieuses s'allongent et se contournent : vrai kaléidoscope musical où dans un contraste qui n'exclut point la symétrie, les formes et les couleurs se succèdent rapidement. Chacun de ces actes, pour la magie des arabesques, me représente un plafond d'Amboise ou de Fontainebleau.

Il y a ainsi, en poésie comme en musique, certains chefs-d'œuvre auxquels semble échu le don bien rare de faire voyager l'imagination à travers l'espace et le temps. De ce nombre est l'*Egmont* de Goethe, de ce nombre sont aussi *les Huguenots* de Meyerbeer et l'*Otello* de Rossini (le troisième acte si shakspearien!). Rien, en effet, ne surpasse à mon sens l'illusion poétique où vous plonge cette musique. La complainte du gondolier, *Nessun maggior dolore*, le court récitatif, si admira-

blement instrumenté, qui précède l'élégie du *Saule*, la prière de Desdemone, *Deh ! calma, o ciel ;* enfin la morne ritournelle qui fait pressentir la catastrophe du dénoûment, ne sont point seulement des morceaux d'un ordre supérieur en musique, mais de sublimes pages où l'expression du sentiment pittoresque le plus romantique vient se joindre à ce que la passion humaine a de plus touchant, de plus mélancolique et de plus chaleureux.

III

On en veut à Meyerbeer de ses tâtonnements et de ses scrupules ; bien des gens lui ont fait un crime des conditions qu'il imposait lorsqu'il s'agissait de l'exécution de sa musique. Et cependant quoi de plus légitime et de plus naturel, quand on réfléchit à la manière dont lui-même travaillait, à l'esprit de suite qu'il apportait dans les moindres détails de sa composition.

L'auteur des *Huguenots* et du *Prophète* n'im-

provise pas ; tout ce qu'il fait a sa loi d'être, et, pour rendre dignement sa pensée, il faut beaucoup de voix, beaucoup de passion et infiniment d'intelligence, trois choses qui, en général, ne courent pas les rues. Ici tout se tient, chaque personnage a son importance. Sans parler de Raoul, si brave, si ému, si poétique surtout, et dont la physionomie a frappé tout le monde, regardez au second plan, prenez le comte de Nevers, physionomie avenante, courtoise, et qui rappelle les plus élégants portraits de l'époque ! Est-il assez galant, assez relevé le ton de ce gentilhomme ! Il ne s'agit avec lui, je le sais, que d'une partie accessoire de l'ouvrage, mais j'y insiste, car c'est par les détails, par les *coins* que les vrais chefs-d'œuvre se font connaître. Telle phrase qui passait jusqu'alors inaperçue soulève un frémissement de plaisir depuis que M. Faure, jouant le rôle, l'a mise en lumière. — Il existe au *British Musœum* une statue, merveille de grâce, de fini, de rendu dans la force. Hercule, Thésée, Cécrops, Céphale : peu

importe le nom dont les archéologues la décorent ; mais ce qu'on ne saurait constater avec trop d'admiration, c'est le soin, le scrupule que l'artiste a mis à étudier, à caresser, à *parfaire* tout un côté que la place occupée par le chef-d'œuvre dans le monument condamnait à ne pas être vu.

Quel intérêt avait Phidias à dépenser tant de soin à l'exécution d'une figure pour ainsi dire sacrifiée et qui, pour livrer aux regards des hommes son incomparable perfection, devait attendre qu'après deux mille ans lord Elgin vînt l'enlever à sa destination? Quel intérêt? Ce besoin de satisfaire à l'idée d'harmonie qui possède le grand artiste. Le chef-d'œuvre est là pour le chef-d'œuvre, indépendamment de l'effet à produire. — Meyerbeer aimait certes beaucoup l'effet, nul mieux que l'auteur des *Huguenots* et du *Prophète* n'a jamais possédé le secret de s'emparer du public et de le passionner ; mais son génie, en concentrant sa force sur certains points du drame marqués d'avance pour le succès, prenait à tâche de ne lais-

ser aucune partie dans l'ombre, de faire que la lumière se répandît dans tous les coins, même là où ne s'étend point d'ordinaire la surveillance de la première loge.

IV

J'ai parlé des arabesques de cette architecture dans le goût de la Renaissance; mais que dire des effets du quatrième acte, de cette *Bénédiction des poignards* qui, dans un festival à l'Opéra, fit pâlir toute musique à son voisinage?

Que dire du grand duo qui suit entre Valentine et Raoul, inspiration sublime où l'on ne sait qu'admirer davantage de l'expansivité mélodique ou de l'intensité dramatique, et qui vous force à penser à la fois à Mozart et à Shakspeare?

Ce duo, auquel les illustres interprètes n'ont jamais manqué (de pareille musique, comme le soleil de Memnon, ferait chanter même le marbre), ce magnifique duo, où nous avons entendu depuis

et la Grisi et Mario, et la Schrœder-Devrient et Tamberlick, et la Cruvelli et Duprez, trouva du premier coup son expression la plus haute dans Nourrit et mademoiselle Falcon. Et il est, en effet, assez naturel que de tels artistes, égaux, sinon supérieurs à tous autres, s'exerçant sous les yeux du maître dont ils reçurent, pour ainsi dire, la pensée immédiate, aient trouvé le sens définitif, le *nec plus ultra* de l'exécution de ce morceau, qui fut aussi leur œuvre, leur *création*.

V

Nourrit, habitué à ne négliger aucun détail de ses rôles, ne perdait pas de vue cette scène, qu'il regardait comme le point culminant de l'édifice; il s'y préparait, s'y élevait par degrés, et, quand elle arrivait, l'abordait avec le calme énergique et l'autorité de la conviction.

Un soir, au moment où le duo commençait,

sur les premières mesures : *Raoul, où courez-vous!* Nourrit fut tout à coup distrait par un bruit de fauteuils qu'on remue et de porte qui s'ouvre : il tourna machinalement les yeux vers l'avant-scène de droite, et vit M. le duc d'Orléans qui se levait pour se retirer.

Rien de plus simple. Cependant ce départ si hâtif fut pour l'artiste un véritable crève-cœur; peu s'en fallut que, piqué au vif dans son extrême susceptibilité, il ne perdît aussitôt contenance.

Quelques jours après cet incident, on donnait encore *les Huguenots*, et M. le duc d'Orléans assistait au spectacle.

Vers dix heures et demie, juste à la minute où Raoul sort de sa cachette sur la ritournelle du fameux duo, même bruit de fauteuils dans la loge royale et même retraite précipitée.

Pour le coup, le malheureux Nourrit se croit tombé en disgrâce, et dès le lendemain s'en va trouver le général de Rumigny, aide de camp du

prince, le suppliant de savoir en quoi il a pu démériter si fort de Son Altesse.

Il va sans dire que M. le duc d'Orléans, quand on lui parla de cette histoire, commença par n'y rien comprendre; le prince avait deux fois de suite, et à la même heure, quitté le théâtre, ne songeant pas le moins du monde que son absence pût être remarquée, et de Nourrit encore moins que de tout autre.

Mais la simple coïncidence avait suffi pour décourager le chanteur qui, dans la circonstance, montra quelque chose de la sensibilité du tendre Racine. Le duc d'Orléans, s'il était parfois un dilettante peccable, avait l'âme d'un prince ; il fut très-vivement touché et répondit à la démarche en venant, à la représentation suivante des *Huguenots*, s'installer dans sa loge pour n'en plus bouger jusqu'à la fin du cinquième acte.

VI

Mettez une arme entre les mains d'un enfant, vous pouvez compter qu'il en abusera. Nous avions alors dix-sept ans, et venions de publier notre premier poëme et notre premier article dans la *Revue des Deux-Mondes*. Dix-sept ans! Cet âge est sans pitié; il nous convint donc d'imprimer notre avis sur la partition nouvelle, et nous le fîmes de ce ton superbe et cassant d'un critique dépourvu de préjugés et qui n'admet pas qu'on l'influence. Évidemment *les Huguenots* restaient fort au-dessous de ce que nous étions en droit d'attendre, d'exiger. Combien de fois n'avons-nous pas regretté ces pages d'*esthétique* où nous, critique adolescent, nous osions refuser le don de la mélodie à l'homme qui, après avoir écrit *Robert le Diable*, donnait au public, dans *les Huguenots*, la romance de Raoul : « *Plus blanche que la blanche*

hermine, » et cette incomparable phrase de Valentine : « *Ah ! l'ingrat ! d'une offense mortelle ;* » c'est-à-dire ce que la mélodie a jamais produit de plus pur, de plus large, de plus profondément senti. Le vrai mot dans cette affaire, — et *le Prophète*, *l'Étoile du Nord*, *le Pardon de Ploërmel* l'ont prouvé depuis, — c'est que Meyerbeer est un mélodiste, et très-grand ; seulement l'idée dont procède son inspiration diffère absolument du système ayant cours chez la plupart des maîtres italiens et français d'aujourd'hui.

Animer un caractère de la vie qui lui est propre, trouver le cri de la passion, rendre dans chacune de ses péripéties une situation puissante : voilà la force de son génie !

Quoi qu'il en soit, Meyerbeer ressentit péniblement notre incartade ; et si la réserve qu'il apportait dans ses relations l'empêcha de nous rien dire sur le moment, nous avons su plus tard à quel point, sans le vouloir, nous l'avions attristé. Il est vrai qu'alors notre faute était expiée. Avec l'âge

nous était venu l'enthousiasme; l'étude et le temps nous avaient appris l'admiration qu'on doit aux grandes choses, et cette admiration pour le chef-d'œuvre n'a plus fait que croître, comme notre amitié pour son auteur. Pauvre cher grand homme! si indulgent, si bon! Lorsqu'en remuant des souvenirs de vingt années il nous arrivait de toucher à cette histoire, Meyerbeer nous souriait avec tendresse; et quand nous lui demandions s'il nous en voulait encore, sa main serrait la nôtre, et nous surprenions une larme dans ses yeux!

VII

Assurément ni *Robert le Diable* ni *les Huguenots* n'ont quitté le répertoire de l'Opéra; mais la manière dont ils y figurent désormais ne saurait convenir à de tels chefs-d'œuvre, pas plus qu'à la dignité du théâtre sur lequel ils se produisent. En même temps que la peinture allait s'effaçant de

ces décors, la tradition de cette musique se perdait. J'assistais dernièrement à une représentation des *Huguenots*; j'en suis sorti navré, au point de me demander si c'était aussi beau que je me l'imaginais. De ces costumes délabrés, de cette chorégraphie de troisième ordre, en un mot de cette mise en scène suant le désarroi, on pourrait encore en prendre son parti; mais comment n'être pas affligé du manque absolu de conviction chez tout ce monde? De la voix, du style, de l'enthousiasme, hélas! nous n'en sommes plus à demander tant; cependant au moins faudrait-il, quand on chante de la musique de Meyerbeer, avoir l'air de croire à ce que l'on chante, et dans ce splendide duo du quatrième acte, par exemple, ne pas se désintéresser à ce point de la situation. C'est cependant ce qui arrive. Valentine livre son secret, et Raoul ne s'en émeut plus. A ce cri, l'un des plus sublimes que la passion ait trouvés depuis Shakspeare et Mozart, ce n'est point Raoul éperdu qui répond, mais le ténor, lequel, à force de jouer

vaille que vaille le personnage, a fini par ne plus s'étonner de l'aveu. « Tu m'aimes? — a-t-il l'air de dire, — je le savais depuis cent et une représentations. » N'ayant rien oublié, il n'a rien appris.

Cette désuétude est partout : chaque soir le public s'en attriste. Comme les bonnes ou mauvaises raisons ne manquent jamais à qui prétendrait ne rien faire, on s'est longtemps prévalu de la situation nécessairement provisoire imposée à l'administration par la construction de la nouvelle salle. Qui songe à renouveler son mobilier à la veille d'un déménagement! n'était-il point mieux de remettre au lendemain ces fameux projets de restauration et de continuer, tant bien que mal, à vivre sur le vieux en attendant le neuf auquel forcément on allait avoir à recourir? Or, pendant qu'on exploitait ce bel argument, des mois s'écoulaient, des années; ce qui jadis n'était que vieux devenait caduc, ce qui n'était que caduc s'effritait sur place, et nous avons fini par assister

à ce curieux spectacle d'une salle de marbre et d'or, à la fois pagode, cathédrale et mosquée, — qui s'élève à l'horizon, — tandis que dans l'autre tout un répertoire s'écroule.

VIII

De *Robert le Diable* (1831) aux *Huguenots* (1836) cinq ans s'étaient écoulés; il s'en passa treize entre *les Huguenots* et *le Prophète*, qui fut représenté à l'Opéra en avril 1849.

Certaines périodes historiques se renouvellent nécessairement dans le monde des arts, et d'un principe on revient à l'autre, mais en l'agrandissant et le perfectionnant toujours; et s'il est vrai que l'humanité s'avance en spirale, ce mot de Vico peut aussi s'appliquer à l'histoire de l'Opéra. Il arrive souvent que l'arrière-petit-neveu ressemble plus à son aïeul que le fils ne ressemble à son père. Tous les esprits curieux d'approfondir

ces sortes de généalogies intellectuelles retrouveront dans Rossini la filiation de Hasse; et beaucoup penseront avec nous que si Gluck vivait aujourd'hui il s'appellerait Meyerbeer. Notre temps ne se doute guère de ce que c'était que Hasse; c'est tout au plus s'il se souvient encore de certains grands maîtres italiens; car, je le répète, de *l'art pour l'art* en musique, des *spécialistes*, l'heure actuelle n'en fait cas, et nous prétendons qu'un musicien, au lieu de se contenter de parler à nos sens, s'applique à remuer des idées.

Or, plus que personne, Meyerbeer appartient à son époque, et dans cette communauté de sentiments et d'idées avec elle est le secret de l'immense influence qu'il exerce.

Robert le Diable, l'opéra romantique par excellence, parut au plus beau de l'épanouissement romantique.

Les Huguenots, si l'on s'en souvient, arrivèrent au moment où les polémiques religieuses allaient renaître; et ce fut au lendemain des journées de

Février, au milieu de la tourmente révolutionnaire, qu'on vit se lever *le Prophète* avec ses bandes d'anabaptistes prêchant le communisme aux populations, et venant offrir au présent, bouleversé de fond en comble, le sombre et prophétique tableau des révolutions sociales du seizième siècle.

Γνῶθι σεαυτόν, disait Socrate : Meyerbeer est un esprit trop sensé, trop réfléchi, trop éminemment philosophique et critique pour ne pas avoir mis le précepte en pratique. Aussi va-t-il se perfectionnant de ce côté dans chacun de ses ouvrages, à ce point qu'avec *le Prophète* il semble avoir atteint à l'absolue connaissance de lui-même.

S'il lui est arrivé jadis, au temps du *Crociato* et même de *Robert le Diable*, de coqueter avec la mélodie italienne, il sait désormais que ces vanités-là ne sont point son affaire, et qu'à ce jeu banal de l'inspiration courante et du style facile, un maître de son génie et de son autorité courrait risque d'être battu par le premier improvisateur de Bergame ou de Padoue; mais en revanche

il sait aussi quels coups il peut frapper et de quelles créations, de quels effets il est capable, soit qu'il s'attache au symbolisme de l'histoire, comme dans *le Prophète*, soit que, comme dans *le Camp de Silésie*, il n'en veuille qu'à ses réalités.

Arrêtons-nous un moment; car ici, pour la première fois, nous allons voir poindre *l'Africaine*.

VIII

L'Africaine. — Premiers remaniements; premières vicissitudes. — Madame Stoltz. — Madame Viardot. — Sophie Cruvelli. — Madame Sax. — Recherche d'un ténor. — Dernières hésitations. — Le maître et le dilettante. — La tradition de Meyerbeer à l'opéra. — M. Fétis.

I

Sur les nombreux carnets où Meyerbeer, vieillissant et de plus en plus recueilli, se complaisait à noter ses pensées et ses méditations de toute sorte, il est un mot qui reparaît à chaque instant, un de ces mots qui ne pardonnent pas. Tenace comme la conviction, obsédant, implacable comme la passion, il se mêle à tout, même aux prières. Je pour-

rais citer ici tel paragraphe où l'âme du grand artiste, prosterné devant Dieu, lui demande de prolonger assez longtemps son existence pour assister aux destinées de *l'Africaine*. Ce vœu suprême, Dieu ne l'a pas exaucé. Meyerbeer aura fait défaut cette fois à l'appel de sa gloire ; mais nous savions d'avance, par l'importance qu'il y attachait au plus profond de sa conscience d'homme croyant et d'artiste impeccable, ce qu'un pareil ouvrage devait valoir.

II

Cette partition de *l'Africaine*, devant laquelle ont déjà passé trois générations de chanteurs, prend date dans l'œuvre de Meyerbeer immédiatement après *les Huguenots*. Dès 1845, Meyerbeer l'avait terminée pour madame Stoltz, dont la période florissait alors. Cantatrice incorrecte, inégale, mais essentiellement douée, voix d'or et nature de feu, Rosine Stoltz devait, par ses qualités

et ses défauts même, tenter, ne fût-ce qu'un moment, la curiosité du maître. On conçoit que d'une pareille héroïne madame Stoltz fût l'idéal, et tout en songeant au profit qu'il allait retirer pour sa musique de cette belle organisation dramatique, Meyerbeer, qui, dans la distribution de ses rôles, ne négligeait point le pittoresque, dut beaucoup se préoccuper de l'attraction physique du sujet et de l'effet très-particulier que n'aurait pas manqué de produire sur le public de l'Opéra une svelte et jolie femme, admirablement découplée, se cuivrant la peau d'une teinte de bistre.

Meyerbeer avait achevé sa partition et se préparait à la livrer, lorsque certains remaniements dans le poëme lui parurent indispensables. Scribe, à cette époque, était à Rome. Il refusa, pour cette fois, de se prêter à toute modification; je dis cette fois, car plus tard la besogne fut reprise, taillée à neuf et recousue sur les indications de Meyerbeer, qui, tourmenté dès la veille par les tendances et les aspirations du lendemain, sentait l'étoffe vieillir

dans ses coffres, se démoder, et la faisait reteindre et ravauder coûte que coûte.

Bientôt, au lieu des remaniements qu'il attendait pour *l'Africaine*, Meyerbeer reçut de Scribe le poëme du *Prophète*.

L'idée lui plut, il s'en éprit, et soudain, avec cette mobilité d'inspiration qui l'entraînait si vite d'un sujet à un autre, il se mit à ce nouveau travail. Une fois terminée, la partition du *Prophète* n'attendit pas. Roger et madame Viardot se trouvaient là comme à souhait pour les exigences et les grandeurs de l'exécution, et les événements de 1848, loin de nuire, donnèrent à cette musique, où gronde un souffle révolutionnaire, je ne sais quelle étrange force d'*actualité* dont elle profita sans l'avoir recherchée.

III

La composition, la mise au théâtre et le succès du *Prophète* avaient détourné pour un temps

Meyerbeer de l'idée de *l'Africaine*. Il y revint à son premier loisir. Le rôle destiné à madame Stoltz fut alors réglé et disposé selon la mesure de la voix et du talent de madame Viardot, et de cette période datent les modifications journalières qui, de la sœur de la Malibran à Sophie Cruvelli, de la Cruvelli à madame Sax, n'ont cessé de tenir en éveil la jalouse sollicitude du maître. Du reste, ce n'était point seulement sur les rôles de femme que portait désormais ce travail de révision et d'ajustement, mais sur toutes les parties de l'ouvrage. En ce sens, Meyerbeer a pu dire qu'il avait écrit nombre de fois *l'Africaine*. Exemple, cette partition qu'on a trouvée dans ses papiers, complète, parachevée, scellée et portant sur sa couverture, tracées au crayon rouge, ces deux majuscules : V. A., lesquelles, moins cabalistiques qu'elles n'en avaient l'air, signifiaient tout simplement : *Vecchia Africana*, c'est-à-dire le premier manuscrit, celui de 1845 ou 1850 peut-être, dans lequel, si complet qu'il soit en toutes ses parties, ne se

retrouve pas une note de l'ouvrage destiné au public.

IV

Arrivons au ténor. Le Vasco de Gama de *l'Africaine* est un de ces ténors comme l'auteur des *Huguenots* et du *Prophète* les inventait. Je doute qu'en écrivant ce rôle, d'une portée musicale et dramatique extraordinaire, même chez lui, Meyerbeer se soit proposé quelque chanteur du moment. Peut-être pensait-il à Roger, qui devait ne pas survivre à sa victoire du *Prophète*. Quoi qu'il en soit, ce ténor pendant vingt ans fut pour lui la chose introuvable. Il avait fini par ne plus chercher, quand nous le vîmes l'hiver dernier couper court à ses incertitudes et se préparer à donner son ouvrage. Pourquoi cette résolution, ce grand parti dans les circonstances les moins favorables qui se fussent encore présentées? Point de sujets, plus de troupe : lui-même en convenait, tout était à faire,

et cependant il commençait à traiter, on sentait cette fois qu'*il voulait*. J'avoue que cette attitude étrange m'effraya. J'y crus reconnaître je ne sais quel avertissement sinistre de cette voix qui parle au cœur des forts et leur dit qu'il faut se hâter, car les temps approchent. Lui, si défiant, si difficile, qui à d'autres époques eût hésité devant la Cruvelli, se contenter de madame Sax! Et le ténor? A qui s'adresser? Aux Italiens? Meyerbeer le fit, et dans cette enquête il mourut.

Meyerbeer, quand la mort est venue le surprendre, était en effet très-résolu à donner *l'Africaine*. Il étudiait les voix, prenait ses dispositions, et très-loyalement s'efforçait de concilier les conditions de son œuvre avec les moyens qu'on lui offrait. Maintenant nous n'apprendrons rien à personne si nous ajoutons que le maître, en dépit de sa bonne volonté, trouvait ces moyens-là bien discutables. Qu'il acceptât, et de grand cœur, M. Faure, cela va sans dire; qu'après la tentative plus ou moins heureuse de madame Sax dans *les Huguenots* il

consentit à livrer sa création nouvelle aux soins de cette cantatrice, c'est là un fait que personnellement nous pourrions affirmer. « Je conviens avec vous, nous disait-il lui-même, que madame Sax fait en somme une Valentine imparfaite, et cependant l'expérience des quelques répétitions qui ont précédé cette reprise m'a démontré qu'avec six mois d'études bien conduites j'arriverai à faire de cette inégale Valentine une excellente *Africaine* ! » Six mois d'études régulières, implacables, c'était le moins qu'il demandât pour mettre à point un sujet de prédilection. Que serait-ce donc du ténor, lorsqu'il faudrait prendre un parti? Il est vrai que du ténor on ne parlait point encore *officiellement*. Sans savoir bien au juste qui on devrait choisir, on savait pertinemment qui on devait éviter. Contraint à se priver des ressources ordinaires de l'endroit, Meyerbeer promenait ses yeux de tous côtés. Il cherchait avidement, consultait; quand il causait avec vous, divers noms sortaient de sa bouche, et à chacun de ces noms

son regard, si intelligent, tâchait de pénétrer votre pensée.

V

Le talent, le renom l'attiraient sans doute, mais seulement jusqu'à des limites qu'il ne franchissait pas. Je lui ai connu pour certaines voix plus ou moins célèbres des admirations singulières, de vrais caprices. Toutefois, de ce que certaine organisation musicale lui plaisait à ravir, il n'en eût point fallu conclure qu'il voulût l'employer. Il y avait chez lui le maître et le dilettante : le dilettante facile à émouvoir, à séduire, trop amoureux de ses sensations pour les vouloir analyser; le maître réfléchi, circonspect, n'écoutant rien que son expérience personnelle. Que de gens sur ce point l'ont méconnu! A Paris, à Vienne, à Londres, on le voyait seul, caché au fond d'une baignoire, assister à quelque représentation d'un de ses ouvrages, et nul ne songeait à se dire que cet homme

était venu là, non pour se complaire sottement dans l'admiration de son génie, mais pour y étudier par le détail l'exécution, méditer sur le fort et le faible de chacun, et se livrer à des calculs sans nombre sur le parti qu'on pourrait tirer de telle voix de ténor, de basse ou de soprano.

Aujourd'hui cet homme n'est plus, mais sa pensée subsiste. On sait ce qu'il cherchait, ce qu'il voulait; une individualité pareille ne s'installe point quelque part pour quarante ans sans y marquer sa trace. Il existe à la Comédie-Française une tradition pour jouer ce qu'on appelle le grand répertoire; sa tradition, Meyerbeer l'a formulée dans la mise en scène de *Robert le Diable*, des *Huguenots*, du *Prophète*. J'incline à croire que sur ce point M. Fétis lui-même ne me désavouerait pas.

Désigné pour conduire les travaux de l'*Africaine*, M. Fétis offrait d'avance toutes les garanties. Il y a en musique, comme du reste dans les lettres et les autres arts, trois catégories de lec-

teurs, d'auditeurs et de juges : la première, qui jouit sans critiquer; la troisième qui critique sans jouir; puis, entre ces deux extrêmes, la seconde qui critique en jouissant et sait jouir en critiquant : celle-là est naturellement moins nombreuse, mais aussi très-recherchée des maîtres, car elle refait en quelque sorte les chefs-d'œuvre. Inutile de dire à laquelle de ces trois catégories appartenait le savant directeur du Conservatoire de Bruxelles. Nourri dans l'étude du plus haut contre-point, blanchi dans le dogmatisme de l'école, imperturbable en ses convictions professionnelles, M. Fétis possède ce rare avantage d'avoir conservé, à travers l'âge et l'esthétique, des facultés d'admiration pour les œuvres du temps.

Bien qu'il tienne ferme en musique pour les Grecs et les Latins, ce n'est pas lui qui, comme M. Boissonnade, reprocherait à Nicolopoulo de n'être, après tout, qu'un Grec *moderne*. Au sortir d'une thèse didactique qui pourrait en remontrer à tous les Marpurg, les Kirchberger et les Albrechtsber-

ger de l'Allemagne transcendantale, l'auteur de *la Vieille* est capable de se laisser charmer, comme vous et moi, et charmer jusqu'aux larmes par une simple phrase mélodique : *Ange si pur*, ou si vous l'aimez mieux : *Plus blanche que la blanche hermine*. Prenez un public italien, et donnez-lui de la musique, vous allez le voir à l'instant battre des mains et trépigner de joie, sans savoir seulement pourquoi il trouve cela beau, sans même se le demander. En France, c'est tout le contraire. Pourquoi cela est-il si beau? Si par miracle vous l'ignorez, ce dont je doute, vos voisins de gauche et de droite vous l'apprendront, ce qui ne fera pas qu'ils s'en émeuvent davantage, car chez nous tout le monde analyse et raisonne, personne ne *sent*.

En choisissant quelqu'un pour une tâche si grave, on avait pensé à ce qu'on faisait. Un musicien *pratiquant* fût arrivé là avec ses idées, son système. D'ailleurs, où le choisir? Parmi les humbles? On pouvait tomber sur un imbécile. Parmi

les forts? On risquait de se heurter contre un envieux. En présence des chanteurs et de l'orchestre de l'Opéra, un simple ami, un théoricien même de renom fussent restés sans autorité; autant valait s'en référer à la jurisprudence discrétionnaire de M. le directeur. Par sa double qualité de compositeur émérite et de glossateur accrédité, M. Fétis devait convenir. J'aime à voir cette tête encyclopédique aux prises avec la partition prédestinée, et les antécédents scientifiques de M. Fétis me répondent d'avance du soin religieux avec lequel il sera fait droit à tous les devoirs qu'impose une si haute responsabilité : devoirs très-complexes sans nul doute, exigences non moins variées que délicates, car il est impossible que cette continuelle fréquentation de l'œuvre n'amène pas tôt ou tard le savant metteur en scène à tailler sa plume pour en disserter *urbi et orbi*. « Aux musiciens, écrivait jadis d'Alembert, de composer de la musique, et aux philosophes d'en discourir. » Sur ce point M. Fétis est sans reproche, c'est un musicien et c'est aussi

un philosophe, ses services peuvent donc compter double. Et d'ailleurs où serait le grand mal? Qui pourrait en vouloir aux Corneille et aux Racine de pressentir un commentateur dans tel ou tel confident de leur pensée? Meyerbeer avait le sens de toutes les situations; aucun accident, même la mort, ne devait le prendre au dépourvu, et son testament est venu répondre victorieusement aux suppositions de quelques-uns de ses amis, qui, ne voyant en lui qu'un raffiné sceptique, s'imaginaient qu'au delà du tombeau, et du moment qu'il n'en jouirait plus physiquement, sa gloire, pour laquelle il avait tant fait pendant sa vie, sa gloire lui serait de rien. On se trompait : tout était réglé, prévu. Cette âme stoïque, envisageant l'éventualité du départ, avait de loin combiné les choses de manière que son éternelle absence n'empêchât point *l'Africaine* de voir le jour.

Lui-même ne répétait-il pas à ses amis, en leur parlant de sa partition, qu'il ne la voulait plus regarder, se défiant de ses tendances

à retouches, à variantes, de cette aspiration continuelle qui le portait à toujours reprendre et parachever? Il ne la regardait plus, j'y consens, mais c'est aussi qu'il savait bien où il la retrouverait, cette partition; c'est qu'il comptait sur la longue et décisive épreuve des répétitions pour lui révéler les endroits critiques. Nul, en effet, ne s'entendait comme Meyerbeer à profiter de ces leçons que donnent à un maître les études de mise en scène. De ces travaux préparatoires auxquels tant de pauvres hères assistent en se rengorgeant, datait pour ce génie l'heure des grandes crises. Pour la première fois il s'entendait, se jugeait. « Je ne sais vraiment, disait-il volontiers, ce que j'ai fait qu'en présence de l'exécution. » Il fallait le voir alors dans sa loge d'avant-scène, assis devant une petite table, sa partition ouverte sous les yeux et la plume à la main, écoutant, lisant, annotant. Des tortures prométhéennes qu'il endurait trop souvent, comme aussi, des incommensurables jouissances où par instant

son âme se délectait, le masque impassible n'en trahissait rien ; mais à l'intérieur couvait le feu. En même temps que le répétiteur travaillait le maître, et de telle séance où il s'était borné à donner poliment quelques rares conseils aux chanteurs, cet homme calme et froid sortait avec des idées de transformations radicales. Pendant cette répétition tout ordinaire, l'éclair l'avait frappé ; sa pensée, agissant avec l'intensité du rayon électrique, venait de lui montrer sur un point l'immortel duo des *Huguenots*, ou la romance d'Hoël au troisième acte du *Pardon de Ploërmel*. Voilà quels étaient, pour Meyerbeer, les hasards de la répétition, voilà ce que, chemin faisant, ce grand chercheur trouvait.

Avec *l'Africaine*, il a bien fallu s'y résigner, aucune de ces inspirations casuelles n'était désormais possible. Ce souffle vivant dont Meyerbeer savait animer la mise au théâtre de sa musique, ce splendide surcroît que lui fournissait l'occasion, tout cela nous demeurait interdit.

Mais je voulais ne faire qu'ouvrir une parenthèse, et je m'aperçois que voilà tout un chapitre. Il y a certaines actualités auxquelles on ne saurait toucher sans qu'elles vous envahissent aussitôt. Fermons vite cette fenêtre sur le présent, quitte à la rouvrir plus tard, et revenons au passé.

IX

Caractéristique du *Prophète*. — Meyerbeer et M. Michelet. — Bertram et les trois anabaptistes. — Le chantre du *Prophète* et le peintre de la *Dispersion des races*. — Le symbolisme et l'allégorie.— L'*Arioso* de Fidès et l'air d'Elvire dans *la Muette* — Qu'est-ce que l'air dans un opéra ? — Ce qu'en pensait saint Augustin.

I

Robert le Diable, *les Huguenots*, *le Prophète*, chacun de ces trois ouvrages nous semble l'échelon d'un système, et, à ce compte, *le Prophète* devrait peut-être passer pour le chef-d'œuvre de Meyerbeer, car nulle part il n'est plus absolument maître de lui-même. Que lui importent certaines

grâces de la forme, cette harmonique plasticité de l'œuvre en son ensemble dont Mozart se montre si jaloux? Sa grande affaire à lui, c'est d'imposer à la foule par les masses instrumentales, et d'agir sur les esprits entraînés par l'irrésistible attrait de la curiosité. Meyerbeer est un peintre d'histoire, disons mieux, un *musicien d'histoire*, et son *Prophète* vous rappelle involontairement le Jean de Leyde, de M. Michelet, lequel, entre les historiens, peut passer à son tour pour le lyrique par excellence.

L'absence des airs et des cavatines qui, dans *les Huguenots*, se faisait déjà remarquer, devient dans *le Prophète* un véritable parti pris. On dirait que le maître a désormais à cœur d'expier ses péchés de jeunesse, cette sorte d'aimable laisser-aller avec lequel dans les opéras de sa première manière, et jusque dans *Robert le Diable*, il sacrifiait au style italien.

Quant à l'air, à peine s'il en est désormais question. J'ai souvent ouï médire, et trop souvent

avec raison, des grands airs d'opéra et des interminables obstacles dont ils entravent la marche du drame. Aussi, ne vous attendez plus à ces hors-d'œuvre qui suspendent l'intérêt musical et pathétique d'un ouvrage. Si l'air se produit chez Meyerbeer, ce n'est plus en manière de cavatine, mais comme le sublime *arioso* de Fidès dans *le Prophète*, pour répondre aux conditions les plus élevées de l'art moderne. Qu'est-ce que l'air, dans l'opéra, s'il n'y tient la place que, dans le drame, par exemple, occupe le monologue? Qu'un personnage reste seul avec lui-même, interroge sa conscience et donne un libre cours à ses idées, à ses projets, à ses incertitudes, c'est là une situation qui, dans la vie commune comme au théâtre, n'a rien en somme que de fort naturel.

II

Ceux qui prétendent que la scène soit l'exacte reproduction de la réalité, et qui répudient le mo-

nologue d'*Hamlet*, en objectant que si *Hamlet* a pu en effet rouler dans les profondeurs de son âme ces pensées d'être et de non-être, il est souverainement invraisemblable de les lui faire réciter tout haut; ceux-là ont toute raison de vouloir exclure de l'opéra le monologue musical qu'on appelle un air. Mais, d'abord, je doute qu'il existe de pareils rigoristes, et, s'il en existe, comme leurs principes sont, en définitive, la négation absolue de l'art, il n'y a pas à s'en occuper. La vérité dépend donc, ici comme ailleurs, de la manière dont le poëte et le musicien présentent la scène.

Lorsque, au lever du rideau, dans *la Muette*, Elvire suspend sa marche nuptiale vers l'église pour venir, en présence de la cour et du peuple, gazouiller imperturbablement devant le trou du souffleur :

Divresse et de bonheur,
Je sens battre mon cœur,
Pour ma fidèle ardeur,
Quel jour prospère !

il est évident qu'à tous les points de vue c'est là

une situation ridicule et fausse, attendu qu'une princesse qui se marie n'a guère pour habitude de se camper trois quarts d'heure devant la porte de l'église pour y débiter mille sornettes, en un moment où le recueillement et les graves pensées sont les seules choses qui conviennent. Cet air a donc deux torts, le premier, qu'on peut reprocher au *poëte* de n'être pas à sa place, et le second, qui ne regarde que le musicien, d'être en parfait désaccord avec le caractère du personnage. Que signifient, en effet, ces rhythmes badins, ces trilles et ces roulades dans une telle bouche? Est-ce bien une illustre personne, élevée dans la rigoureuse étiquette de la grandesse espagnole, qui s'exprime ainsi, et ne croirait-on pas plutôt entendre quelque aimable princesse de la Closerie des Lilas? Le moindre inconvénient de ces sortes d'airs était donc de frapper l'action dramatique d'un temps d'arrêt que rien ne justifie. La marche de l'action étant, en somme, pour le spectateur, la grande affaire, et tout monologue devant nécessairement amener

une suspension dans l'intérêt, il importe que le public y soit préparé d'avance, non point comme à un événement de plus, mais comme à un acte dont les résultats vont être définitifs sur le cœur et l'esprit du personnage.

Dans cette masse imposante de trios, de quatuors, de chœurs, l'action individuelle des personnages s'efface et disparaît, tout semble tendre à se compliquer, ce n'est plus par un, mais par trois qu'on procède, et le principe du mal, cette force démoniaque qui, dans *Robert*, s'incarnait jadis musicalement dans la figure de Bertram, prend ici la forme des trois Anabaptistes.

III

A ce point de vue il y aurait plus d'un rapport à saisir entre Meyerbeer, le chantre du *Prophète*, et Kaulbach, le peintre de la *Dispersion des races*. Tous les deux obéissent aux mêmes tendances, tous

les deux s'évertuent à reproduire, par les moyens dont ils disposent, — celui-ci par le son, celui-là par la couleur, — diverses phases du développement humain.

Parler de Hasse ou de tout autre musicien de la tradition purement italienne à propos de Meyerbeer, autant vaudrait opposer à un carton cosmogonique de Kaulbach les toiles d'un de ces vieux Vénitiens qui ne se lassaient pas de peindre soixante fois la même femme d'après nature, uniquement par cette raison toute simple : que les belles femmes sont belles. Comme rien de neuf n'arrive sous le soleil, le symbolisme, au temps du Primatice et de Rubens, se nommait l'allégorie et se bornait à représenter les scènes de la vie de cour : le mariage de Henri IV avec Marie de Médicis, par exemple. Kaulbach allégorise l'histoire de l'humanité dans ses plus hautes périodes, et Meyerbeer, lui aussi, sous le coup de cette loi de la spirale dont nous parlions tout à l'heure, porte dans la musique les tendances modernes. Il est

certain qu'un tel système offre plus d'un inconvénient, et qu'on n'introduit pas ainsi dans la peinture et dans la musique tous les éléments de la poésie, sans détourner chacun de ces deux arts de sa voie respective. Mais à quoi sert d'invoquer Aristote et Vaugelas contre l'esprit des temps?

IV

C'est l'insigne honneur de Meyerbeer d'avoir compris, dans toute leur portée, les besoins nouveaux. Lorsqu'il emploie ainsi les ressources que le cours des temps a mises à sa disposition, il fait ce que tout homme de génie eût fait à sa place, ce que ferait Mozart tout le premier, ce Mozart dont le nom est à plusieurs d'un si commode usage, quand il s'agit de battre en brèche les gloires contemporaines. Voyons-nous, en effet, que l'auteur de *Don Juan* se soit si peu servi des moyens connus à son époque. Sans aucun doute, il sait se modérer

et son tact suprême lui conseille, dans *l'Enlèvement au Sérail*, des velléités tapageuses qu'il ne lui permettrait pas dans *la Flûte enchantée*.

Meyerbeer, je l'avoue, est peut-être d'un tempérament moins discret, et cependant quel maître sait mieux se borner et plus ingénieusement opposer le simple au colossal? — Après avoir, dans *Robert le Diable*, élevé à des proportions grandioses le romantisme local de l'auteur du *Freyschütz*, il a dans *les Huguenots* et *le Prophète* porté l'émancipation des masses à des effets encore inconnus et tellement formidables que ses conquêtes paraissent, de ce côté du moins, toucher aux colonnes d'Hercule.

Meyerbeer a créé l'opéra historique.

Ainsi, pour citer *les Huguenots*, la lutte du protestantisme et du catholicisme est bien moins dans le motif dramatique de la pièce que dans le caractère de la musique. Cette partition, on peut le dire, a la couleur et le costume du temps. C'est la première fois qu'il arrivait à l'Opéra de rendre, à

l'aide d'imposantes masses musicales, le contraste de deux grandes idées qui se sont disputé le monde.

V

De même de la partition du *Prophète*, qui me semble le produit plus systématique, peut-être, de cette tendance à laquelle obéit désormais le génie de Meyerbeer et qui consiste à remplacer le conflit des passions individuelles par le conflit de certaines idées éternelles, ayant pour représentants des individus historiques ou des peuples. Quand il disait que

> Les beaux-arts, la danse, la musique,
> De cent plaisirs font un plaisir unique,

Voltaire pressentait l'opéra moderne, quoique plutôt par son côté frivole et décoratif, par ce côté où devait davantage abonder le chorégraphique M. Auber. Ce sera, je le répète, l'insigne honneur

de Meyerbeer d'avoir compris, pour la première fois, su réunir dans son œuvre tous ces éléments de poésie et d'histoire, de passions individuelles mêlées à la vie d'un peuple, de couleur locale et d'intérêt dramatique dont se compose cette chose pleine de contrastes, d'illusions et de fantasmagorie qu'on nomme l'opéra moderne. A la place de l'opéra de concert, dont la tradition s'était perpétuée en Italie depuis Hasse, d'une musique exclusivement destinée à mettre en évidence la prépotente individualité du virtuose, on eut le drame chanté dans lequel la voix et la bravoure de l'exécutant cessent d'être le *but* pour n'être plus que le *moyen*, et qui semble se proposer de donner aux masses cette émancipation dont Mozart dota jadis les forces instrumentales.

A un génie aussi *composé* que Meyerbeer, il faut des artistes complexes, des hommes joignant à l'expérience dramatique le sens et le goût des choses littéraires. Ici bien chanter n'est rien, si l'on ne sait donner à ce qu'on chante la couleur,

la passion et le caractère. Essayez donc d'aborder, avec le simple bagage d'un virtuose de Ventadour, la scène du quatrième acte des *Huguenots* ou l'épisode de la cathédrale dans *le Prophète*? Il y a deux espèces de chanteurs : les uns qui chantent seulement pour chanter, les autres pour lesquels le chant est un moyen d'arriver à l'effet dramatique; d'un côté sont les Italiens, de l'autre les Français. La grande préoccupation de Nourrit était de vous faire oublier qu'il chantait; son geste ajoutait à la situation, sa pantomime vous donnait à penser. Vous veniez d'entendre un opéra, et lorsque le rideau tombait, vous croyiez presque avoir assisté à la représentation d'une tragédie de Shakspeare.

Prenez *Robert le Diable*, *les Huguenots*, *le Prophète*, n'est-il pas évident qu'ici la personnalité du chanteur tient moins de place. David et Rubini étaient sans doute de plus grands chanteurs que Nourrit et que M. Roger, et cependant quelle figure ces artistes d'un si haut rang eussent-ils

faite dans ce répertoire? *Cum mihi accidit ut me amplius cantus quam res quæ canitur moveat, pœnaliter me peccare confiteor et tunc mallem non audire cantum* ! Je propose ces paroles de saint Augustin dans ses *Confessions* à la sérieuse méditation des partisans absolus et *quand même* de la cavatine italienne.

X

Incendie de l'ancien opéra de Berlin. — La nouvelle salle. — Une représentation de gala. — La société berlinoise et Jenny Lind. — La comtesse de Westmoreland. — *Le Camp de Silésie* et le *Wallenstein* de Schiller.

I

C'est encore sous l'influence d'une idée, c'est en présence des appels adressés au vieil esprit de la Prusse par le roi Frédéric-Guillaume IV, que *le Camp de Silésie* fut écrit.

Cette œuvre, toute frémissante d'enthousiasme national, inaugura dignement la nouvelle salle de l'Opéra, laquelle s'était élevée comme par magie du milieu des ruines de l'ancien théâtre construit

par le grand Frédéric, et devenu en une nuit la proie de l'incendie.

Ce temple des Muses se dressait calme et superbe depuis tantôt un siècle, comme un palladium de l'art vis-à-vis de l'Arsenal, ce palladium de la monarchie, de sorte que des deux hauteurs Apollon et son frère Mars pouvaient se contempler sans cesse, et que les chastes Muses ne perdaient pas de vue un seul instant l'austère Bellone.

Ainsi l'avait voulu Frédéric ; la guerre l'ayant fait grand, il fallut que partout dans sa capitale la gloire militaire occupât le premier rang.

Je m'explique ainsi pourquoi la statue équestre du roi figure sur cette place, terrain d'ailleurs fort incommode à tous les autres points de vue, et d'où l'œil, quoi qu'il fasse, ne peut saisir l'ensemble de l'œuvre de Rauch, conçue, — cavalier, cheval et piédestal, — dans des proportions tellement colossales, qu'elle n'aurait pas trop du vaste espace de notre Champ de Mars pour se développer librement.

Par contre, si vous voulez de la réalité, allez voir à Potsdam la figure du grand monarque, avec son uniforme de drap bleu râpé jusqu'à la corde, sa perruque d'étoupe, ses grands yeux cernés de bistre et dont le vermillon des joues parcheminées vous rend plus insupportable la translucide fixité. Ces bottes *vraies* que souille encore la *vraie* poussière des champs de bataille, cette épée, ce chapeau, cette FLUTE, toute cette réalité qu'à défaut du souffle animent les couleurs de la vie, c'est effrayant! On se recule et on se rapproche ; c'est comme une curiosité malsaine, hystérique, une sorte d'attrait répulsif. Que don Juan passe, un beau soir, avec Leporello, sur la place des Tilleuls, à Berlin, la fantaisie pourra lui prendre d'inviter à souper la statue équestre du héros prussien, mais il reculera, en plein midi, devant le réalisme stupéfiant de ce mannequin.

II

Sur cette place s'élève isolée la salle de l'Opéra, ayant par derrière l'église catholique de Sainte-Hedwige ; à sa droite, le *Petit Palais* où Frédéric-Guillaume III finit ses jours, et qu'on prendrait pour l'agréable résidence d'un particulier ; plus loin, et de ce côté-ci du fleuve, le château royal ; à gauche, la bibliothèque, les Tilleuls et le palais du prince de Prusse ; et en face, le nouveau corps de garde, l'Université et l'Arsenal.

L'ancienne salle du grand Opéra, à l'intérieur enfumée et sombre, avait néanmoins quelque chose d'imposant.

Soit qu'on s'imaginât voir revivre dans ces vastes espaces les personnages du temps passé, soit qu'involontairement on rattachât à ces murailles les traditions d'une période illustre pour les arts, l'ancien théâtre inspirait aux Berlinois un

sentiment tout particulier : c'était l'*ancien Opéra*, c'est-à-dire un objet de vénération, presque de piété.

Or, il advint qu'un soir le noble et respectable monument brûla.

Par un coup de la Providence, la représentation avait cessé depuis longtemps ; et, par bonheur aussi, aucun vent ne soufflait, de sorte qu'on put forcer la flamme à se consumer dans son cratère et qu'il n'y eut en somme qu'un vieil édifice de moins dans Berlin.

On prétend même que nombre de bourgeois ne virent dans ce désastre public que l'occasion d'avoir une salle d'Opéra toute neuve et naturellement beaucoup plus belle.

Cette salle s'acheva comme par enchantement, et d'autant plus vite que les anciens murs purent resservir. Pour le matériel, les fabriques royales firent des prodiges ; seulement, à la place du marbre, du bronze et des tapisseries des Gobelins, solides éléments des constructions et du luxe

d'autrefois, on vit figurer le carton-pierre, le zinc et les tentures de damas et de velours. N'importe, pour les yeux, l'impression devait être splendide; l'éclairage au gaz, cette lumière à la blancheur de craie, succédant aux paisibles et modestes lueurs des bougies, allait séduire tout le monde, et ce serait à qui battrait des mains à ces idoles de carton-pierre versant des torrents de clarté à confondre de honte et de désespoir les pauvres nymphes de bronze du bon vieux temps.

III

Cependant cette salle, non encore terminée, était depuis six mois louée d'avance, et le jour d'inauguration approchait au milieu de la curiosité la plus ardente.

On savait que Meyerbeer venait d'écrire un opéra tout exprès pour la circonstance, et que dans cet opéra, dont M. Louis Rellstab avait fourni

le libretto, le grand Frédéric, le *vieux Fritz*, comme on dit à Berlin, celui de Potsdam, jouerait de la flûte, de sa *vraie flûte*.

A l'incomparable attrait d'un tel programme, quel cœur vraiment prussien eût résisté?

La représentation fut triomphale, la cour y vint en gala. Les hommes en uniforme, les femmes en toilette de bal, et sous les mille feux d'un lustre immense, une voie lactée de pierreries en irradiation; c'était féerique! De chaque bouche s'échappait au premier abord un cri d'admiration.

La toile se leva; puis, après quelques scènes du plus pittoresque intermède, Jenny Lind parut en Vielka, svelte, pimpante, un peu bohême, les pieds serrés en d'étroits brodequins. Elle chanta ces ravissants couplets dont plus tard il nous a été donné, dans *l'Étoile du Nord*, une si pâle traduction; et ce fut un élan, une verve, une inspiration, quelque chose dans le geste et dans la voix dont rien ne saurait rendre l'originalité. Aussi quel enthousiasme et quels rappels sur une scène

jonchée de fleurs ! Quelle joie pour certaines âmes de confondre dans le même bravo le maître et la cantatrice !

Bien des cantatrices ont reçu de la nature des dons égaux, sinon supérieurs, aux facultés dont disposait cette étrange fille du Nord. J'en connais qui ont la voix plus étendue et plus souple. J'en connais même qui chantent mieux : la Lucca, par exemple; mais aucune ne chante comme elle. Pureté, force, tout le secret de ce talent, de cette individualité, se résume en ces mots : Vierge du Nord. Velléda si l'on veut, mais surtout prêtresse de Diane. C'était là une impression à laquelle on ne pouvait résister lorsqu'on la voyait s'avancer dans la première scène de *Norma*, sa faucille d'or à la main, le front couronné de ses opulents cheveux et son regard, pur et profond, élevé vers l'astre de la nuit. Il y avait un sérieux dans ce talent, une *loyauté* qui dépassait tout ce qu'on imagine. On eût dit qu'elle se faisait scrupule de dérober à la moindre note sa valeur, sa part légitime de so-

norité. Peut-être même lui devait-on reprocher comme un défaut cette préoccupation, peut-être mettait-elle trop de soins à vouloir produire au dehors les intentions du maître, à chercher des *sens* dans le texte. C'est pourquoi, si j'excepte Norma, son rôle définitif et sa création exclusive, je verrai toujours de préférence la plus parfaite expression du talent de Jenny Lind dans cet accent inimitable qu'elle donnait à toutes ces mélodieuses émanations du sol natal : ballades, romances et chansons qu'elle nous a révélées, véritables fleurs de neige cueillies au pied des âpres sapins de ses Alpes norwégiennes, et que la Marguerite scandinave effeuilla par le monde entier. Quelle critique oserait toucher à de pareils chefs-d'œuvre et ternir de son souffle la transparence immaculée du cristal de roche? Ici, la simplicité des thèmes se prêtait d'ordinaire à merveille à l'inspiration si profondément interprétative de la grande cantatrice; il en résultait des effets singuliers, et je défie toute âme quelque peu douée du sens musical

ou poétique d'oublier la sympathique mélodie de ces *lieder* suédois éparpillés désormais à tous les vents d'Europe et d'Amérique par la voix de cette étrange femme, que Paris seul n'aura pas pu juger.

IV

Je vois encore, parmi tant de nobles physionomies, rayonner d'intelligence et de bonheur l'aimable visage de la comtesse Westmoreland, le centre, à cette époque, de toute la société de Berlin, et dont les rares talents eussent illustré les arts qu'elle cultive à l'ombre, — l'amie des poëtes, et qui, comme la Léonore du *Tasse*, s'abstient discrètement, trop discrètement peut-être, de vouloir toucher au laurier.

Meyerbeer connaissait de longue date tout ce qu'il y a de bonté parfaite dans le cœur de cette noble nièce du duc de Wellington, de vraie lumière dans son esprit : comme il arrive presque

toujours dans de pareilles amitiés, des deux côtés l'estime et l'admiration n'avaient fait que grandir avec le temps. Très-réservé dans ses rapports ordinaires, craignant les petites intrigues, les compromissions, il lui plaisait d'avoir loin de ce monde des théâtres et des journaux une âme capable de s'ouvrir aux confidences et de se refermer sur elles. On sait quel tact délicat certaines femmes supérieures ont apporté dans les commerces de ce genre ; ménageant les points douloureux, mêlant à la discrétion la fermeté, et sans en avoir l'air gouvernant les plus forts par le mystérieux ascendant de cette irrésistible faiblesse que Goethe appelle « L'ÉTERNEL FÉMININ ». Quand l'homme a tout obtenu, tout dominé, il n'y a plus qu'une force capable de le dompter à son tour : la faiblesse. « La force douce est grande, » a dit Épiménide.

Haydn et Mozart n'ont pas écrit une ligne qui ne me servît au besoin de témoignage. Tous les deux eurent beaucoup affaire aux femmes, l'auteur d'*Idoménée* et de *la Flûte enchantée* aussi

bien que l'auteur des *Saisons*. Mozart les a chantées en poëte ivre de son sujet. Pour la musique intime, où le cœur s'épanche, le vieil Haydn n'a pas son pareil. Tous deux ont vécu sous le charme des femmes, mais en se gardant bien de composer expressément pour elles. Tandis que Sébastien Bach, rude, profond, abstrait, affecte de n'écrire que pour les hommes, ils travaillent, eux, et Meyerbeer aussi, pour le vrai public, lequel se compose d'hommes et de femmes.

V

A propos de cet *exclusivisme* dans l'admiration que Meyerbeer inspirait à ses fidèles. Un soir, au grand Opéra de Berlin, madame Viardot chantait *le Prophète*. La cantatrice était en voix et en inspiration, le public l'avait adoptée, et, sur les dernières mesures de la complainte de la mendiante, au quatrième acte, la salle entière éclata en bravos.

A l'Opéra de Berlin, les femmes applaudissent, comme c'était l'usage aux Italiens. Aussi, sur toute cette ceinture de loges dont le salon royal, avec son splendide baldaquin de pourpre et ses encadrements d'or massif, forme le centre, c'étaient des démonstrations à perte de vue, et les plus jolies mains battaient à rompre leurs gants. Une seule personne semblait demeurer étrangère à l'enthousiasme général, et cette abstention se faisait remarquer d'autant plus que, placée au premier rang dans la société de Berlin, cette personne y exerçait, en toute question d'art, de littérature et de goût, un de ces arbitrages suprêmes dévolus du consentement unanime à certaines femmes éminentes par le cœur et l'esprit, et dont aucun ne songe à appeler, qu'on se nomme Cornelius, Rauch ou Meyerbeer.

Curieux de savoir la cause de ce silence, l'entr'acte venu, j'allai m'en informer dans sa loge.

— Quelle admirable chose que cet arioso de Fidès!

— Oh ! sublime ; vous connaissez mon admiration pour Meyerbeer.

— Et que madame Viardot l'a bien dit !

— Oui, pas mal.

— Pourtant vous ne l'avez pas applaudie ?

— Ah ! vous l'avez remarqué ?

— J'avoue que de votre part ce dédain ne laisse pas que de m'intriguer un peu.

— Vous vous trompez, ce n'est pas du dédain ; j'estime beaucoup le talent de madame Viardot.

— Mais alors ?

— Vous étiez avant-hier à la soirée d'adieux de Jenny Lind ; qu'en pensez-vous ?

— Qu'on n'a jamais entendu rien de pareil.

— Ajoutez, *et que jamais on n'entendra*. C'est pourquoi ces deux mains que vous voyez là ont applaudi pour la dernière fois.

— Ah ! oui, *veder Napoli, poi morir !*

— C'est possible ; riez. Quant à moi, qui prends mes admirations plus au sérieux, je sens que j'en ai perdu la faculté d'applaudir.

Cet exclusivisme dans l'admiration qu'ils inspirent est un des traits caractéristiques des artistes du Nord. Leurs voix possèdent des accords particuliers, leurs natures des éléments nouveaux et féconds; ils ont l'*accent*, le son, âme de la musique, signe définitif de l'individualité : aussi s'attache-t-on à eux par des liens secrets, et, la fibre qu'ils remuent étant plus cachée et plus profonde, la vibration s'en prolonge davantage. Leur public est plus restreint sans doute, car je ne compte pas dans le public de Jenny Lind cette multitude d'enthousiames que, en tous temps et en tous lieux, le succès traîne après lui; mais aussi quelles sympathies ils éveillent, quelles traces impérissables ils laissent dans les âmes capables de rêverie et d'attendrissement! « La meilleure partie de moi s'en est allée, » soupire Pétrarque en rêvant à Laure. N'y a-t-il pas comme un écho vague et lointain de cette plainte dans les regrets d'une âme qui voit s'éloigner la mélodieuse interprète de ces airs qui, lorsqu'ils savent vous charmer, produisent un effet

auquel nulle autre musique ne se peut comparer? « Jenny Lind est partie, et désormais je n'applaudirai plus. » Cette parole, qui, dans la bouche d'une Française, semblerait affectée, dite avec le ton naturel dont elle fut prononcée, m'a toujours paru l'expression la plus vraie de cette espèce de souvenir compliqué de nostalgie que laissent après elles certaines natures d'une délicatesse exquise.

Plus que personne Jenny Lind possédait ce don, inhérent, selon moi, aux natures du Nord, cette aptitude qui consiste à trouver en toute chose la note vraie, émouvante, la corde sensible qui fait dire à l'âme : C'est cela. Plus vous multipliez les moyens de destruction, plus vous rendez la guerre impossible; j'espère qu'il en sera de même de cette jonglerie qu'on appelait en musique la *difficulté*. Une fois que ce clinquant, qui passait pour de l'or aux mains des habiles, devient une monnaie courante, sa valeur diminue, et finit par tomber en complet discrédit. Mettez l'impossible à la portée de tout le monde, l'impossible n'existe plus; faites

une chose désormais accessible et simple de ces arpéges, de ces trilles et de toute cette exécution chromatique qui n'avait d'autre mérite aux yeux des gens que celui de la difficulté vaincue, et le public, revenu de son illusion, à la place de ces arpéges et de ces trilles qu'il applaudissait sur parole, demandera, comme Bartholo, qu'on lui chante seulement un petit air tout simple, telle phrase que vous voudrez, pourvu que le cœur s'y montre. Ce son merveilleux de la voix de Jenny Lind, cet accent pathétique et profond, qui le remplacera? Essayez, après ces magnifiques explosions du cœur, d'en revenir à la roulade, aux vocalises du *rossignol des bois*, à la *difficulté;* la Sontag elle-même y a perdu sa peine et son talent. C'est agréable et joli, curieux surtout; mais toutes ces grâces, toutes ces enjolivures, toutes ces mignardises charmantes ont perdu leur écho dans nos âmes. Vous connaissez ces chefs-d'œuvre de marqueterie et de ciselure : on pousse un ressort, et voilà que soudain un oiseau surgit, un bel oiseau tout emplumé de

saphirs et de diamants. Il chante à plein gosier les variations de Rode et bien d'autres merveilles ; puis, tout à coup, la charnière se referme ; il disparaît, et tout est dit. Rendormez-vous, bel oiseau bleu, qui n'êtes plus couleur du temps !

VI

Ce *Camp de Silésie* n'affichait, du reste, aucune prétention ; c'était un opéra créé et mis au monde pour la circonstance, un opéra *national*, et d'où l'on avait, par mesure de haute convenance, fini par faire disparaître la figure même du grand roi, lequel, ne pouvant décemment se produire sur un théâtre, et déplorant la grandeur qui l'attachait au rivage, devait se contenter de jouer dans la coulisse un air de flûte, ce qui ne laissa point que de paraître assez comique, et fit dire aux mauvais plaisants de Berlin que le *vieux Fritz s'en était allé en flûte*. « *Der alte Fritz ist flœten gegangen.* »

La grande affaire de la mise en scène était de

représenter dans leurs uniformes respectifs les divers régiments de la guerre de Sept Ans, et si, au point de vue du pittoresque, le succès fut complet, il faut dire aussi que la musique, par sa couleur militaire et son entrain caractéristique, y aida singulièrement.

Nous avons vu depuis *le Camp de Silésie* devenir ici *l'Étoile du Nord*, et conserver, en dépit des transformations du poëme, en dépit de l'influence atmosphérique tout autre à Paris qu'à Berlin, son originalité vigoureuse, son imperturbable force d'attraction. L'idée procédant davantage de l'idée, comme il arrive chez les maîtres ayant conservé cette absolue possession d'eux-mêmes qui coupe court aux hasards de l'inspiration, des motifs variés, rapides, fulgurants, jaillissant des chocs de l'orchestre comme l'étincelle du caillou, une instrumentation accidentée, profonde, toujours intéressante, puis des explosions à tout rompre : le heurt de deux armées, les chansons du bivac, les défilés éperdus lorsque la trompette sonne, que le

fifre glapit, que les tambours battent la charge, voilà cette musique étrange et bizarre dont il est permis de discuter les procédés, mais dont on ne saurait méconnaître la puissance, et qui n'a que le tort d'être trop vaste pour l'endroit, et de faire éclater les murs d'une salle d'opéra-comique!

VII

Remarquons, à ce propos, que la sensibilité n'est point précisément un des traits caractéristiques de Meyerbeer; il élève, il émeut, mais ne dispose guère de ce que nous appelons vulgairement le don des larmes, qualité, si c'en est une, que possédait Bellini au suprême degré. Jean-Paul, dont les héros et les héroïnes fondent en larmes au moindre adagio, Jean-Paul, ce sublime pleurard, ici n'aurait que faire! mais en revanche, ceux-là trouveront leur compte, qui veulent, comme Beethoven, que la *musique remue la flamme au cœur de l'homme*. S'il pouvait y avoir en sem-

blable querelle des *neptunistes* et des *plutonistes*, Jean-Paul et Bellini seraient avec les premiers, tandis qu'on verrait dans l'autre camp Beethoven et Meyerbeer.

Quand je dis que la musique de Meyerbeer manque en général de sensibilité, je n'en suis pas moins tout prêt à reconnaître qu'il y a dans *Robert le Diable*, *les Huguenots* et *le Prophète*, dans *les Huguenots* surtout, certains effets qu'on ne saurait entendre sans être ému jusqu'aux larmes, mais ces larmes-là sont de celles que fait jaillir du fond du cœur la vraie splendeur du beau.

Vous connaissez ce souffleur dont Goethe a si ingénieusement crayonné la physionomie en quelques traits, et qui pleure non point aux scènes larmoyantes proprement dites, mais à certains passages dont la beauté le saisit, et par lesquels « l'esprit vivant du poëte le regarde comme par de grands yeux ouverts[1]. » De ce genre est l'émotion

[1] Goethe : *Wilhelm Meister*, liv. V, chap. VI.

que vous donne la musique de Meyerbeer; une émotion semblable à celle qui résulterait de la lecture d'un beau livre, du spectacle d'une scène de la nature, du récit d'une belle action.

L'histoire raconte que le sultan Saladin, tout homme de guerre qu'il était, versait des larmes au simple récit d'un fait touchant; devons-nous ajouter qu'en pareil cas la sensibilité nerveuse n'est pour rien, et que les attendrissements de cette sorte procèdent d'un ordre plus élevé, de cette espèce de mal du pays que les idées de beau, de bien, de vrai, éveillent en nous, en nous rappelant l'éternelle patrie? Or, ce sont là les émotions dont abonde la musique de Meyerbeer.

Parlons maintenant de l'histoire. Cette fois, plus de symbolisme comme dans *le Prophète*, mais un tableau de genre animé, pittoresque, la vie soldatesque dans son va-et-vient, sa turbulence et sa confusion, *le Camp de Wallenstein* de Schiller, mis en musique.

XI

Dilettantisme du roi Frédéric-Guillaume IV. — Meyerbeer à sa cour. — Les cercles de famille. — Détails intimes. — Meyerbeer dans le monde. — Les croix et les rubans. — Traits de caractère.

I

Puisque nous sommes à Berlin, un mot des rapports de Meyerbeer avec la cour de Frédéric-Guillaume IV un roi bel-esprit qui, vers cette époque, se consolait au milieu de ses savants, de ses poëtes, de ses artistes, des concessions que l'esprit du temps lui arrachait.

Frédéric-Guillaume IV ne créa pas le mouvement romantique en Allemagne, mais il s'en ap-

propria les restes en dilettante raffiné ; on pourrait presque dire qu'il mit en bouteilles, pour le déguster tout à son aise, cet esprit du passé qui déjà menaçait fort de s'évaporer.

Avec Frédéric-Guillaume IV, Meyerbeer et Cornelius, Rauch et Tieck passaient d'abord; Eichhorn et Stolberg, Uzedom et Gerlach, ses ministres et ses hommes d'État, ne venaient qu'après.

Il adorait les gourmandises littéraires et musicales; son dilettantisme raffiné aimait à se payer de vrais régals de souverain. Par exemple, se faire jouer en grec l'*Antigone* de Sophocle, en anglais *le Songe d'une Nuit d'été* de Shakspeare avec de la musique de Mendelssohn, était la joie de ce prince intelligent et doux, auquel naturellement on reprocha bientôt ces goûts de Mécène, tout innocents qu'ils fussent, et que les journaux de l'opposition accusèrent de s'isoler de la nation jusque dans ses plaisirs. Que tout cet archaïsme ne répondît pas aux besoins du moment, nous le voulons bien. Il n'en est pas moins vrai qu'en cette

occasion, comme en d'autres, on fut injuste et cruel envers ce roi, aux instincts élevés, aux mœurs nobles : car s'il pouvait mieux faire, il pouvait aussi faire plus mal, et rien ne l'empêchait, en dernière analyse, de se faire traduire nos vaudevilles des Variétés ou du Palais-Royal.

A cette aimable et docte cour, Meyerbeer, depuis la retraite de Spontini, exerçait les fonctions de maître de chapelle, et comme tel assistait aux soirées de petit comité, aux cercles de famille.

Le roi, assis devant une table, s'amusait à dessiner au crayon des motifs d'architecture, Tieck ou Humboldt faisait la lecture, les dames brodaient ou parfilaient, et si la comtesse Rossi (jadis mademoiselle Sontag), alors femme du ministre de Sardaigne à Berlin, se trouvait en belle humeur de chanter, Meyerbeer aussitôt l'accompagnait au piano.

II

Sans être obséquieux ni plat, l'auteur des *Huguenots* et de *l'Orestie* se plaisait au commerce des grands. De la patrie allemande, qui fut en somme et quoi qu'on en ait dit, *sa vraie patrie*, car il était Prussien dans l'âme, de l'Allemagne, il tenait ce culte des hiérarchies sociales, ce goût d'un certain formalisme en toute chose. Et si la majesté de l'histoire lui parlait assez haut pour qu'il s'inclinât devant un Habsbourg, un Hohenzollern, il n'était point fâché qu'à leur tour ceux qui l'abordaient reconnussent les droits du génie.

En ce sens, l'*officiel* ne lui répugnait pas, tout au contraire. Deux fois, depuis la mort de Meyerbeer, j'ai vu rendre à sa mémoire des témoignages de ce genre faits pour émouvoir ceux qui l'ont bien connu. Par exemple, ce traité de *l'Africaine*, conclu en dehors des simples usages, signé non plus

par un commis ordinaire, un directeur de théâtre, mais par le ministre en personne, un maréchal de France agissant au nom de l'Empereur. Il y avait là évidemment un hommage auquel son amour-propre eût été très-sensible. Le premier de ces hommages, ce fut la Prusse qui le lui décerna le matin même de ses funérailles, quand le comte Goltz se présenta, entouré de tout le personnel de son ambassade, comme pour réclamer au nom de son souverain le corps de l'illustre défunt, autour duquel un petit groupe d'amis s'entretenait avec recueillement. Alors, en présence de toute cette pompe héraldique, je me rappelai ce qu'il avait jadis fallu de persistance et de courage à cet excellent roi Frédéric-Guillaume IV pour décorer de l'insignifiante petite croix de l'Aigle-Rouge ce même homme auquel on ne pardonnait pas sa religion. Il est vrai que, depuis, les temps ont marché, et les juifs aussi ; mais quelle puissance pourtant que le génie pour asservir ainsi les préjugés et régner ironiquement sur le monde!

Chose assez curieuse : L'histoire de la musique au dix-huitième siècle ne connaît pas le nom d'un seul grand maître d'origine judaïque, tandis qu'au dix-neuvième tout un groupe illustre surgit soudain : Meyerbeer, Mendelssohn, Halévy, Moscheles. Ce qui eût été pour ces artistes, il y a cent ans, cause d'ostracisme, leur fut désormais à profit. Ils trouvèrent un vigoureux appui dans l'influence de jour en jour croissante d'Israël, et les tendances libérales des cinquante dernières années qui favorisèrent le nouveau rôle joué par nombre d'entre eux dans les lettres et dans la musique furent partout célébrées comme une victoire de l'esprit moderne. Ajoutons qu'à l'importance de ce rôle, des conditions financières toutes spéciales vinrent souvent aider. A ce point de vue, il faut reconnaître que Meyerbeer et Mendelssohn ont eu sur les grands maîtres du passé et sur ceux du présent un incontestable avantage dans une carrière dont il leur fut permis, dès le point de départ, d'aplanir les difficultés, et qu'ils parcoururent jusqu'au

terme en artistes indépendants, sans autre souci du lendemain que celui du succès de leurs ouvrages.

III

Meyerbeer aimait les décorations, en parlait en fin collectionneur. Ce n'est pas lui qui jamais eût confondu tel ordre qu'on prodigue, avec tel autre dont on compte en Europe les quelques rares dignitaires. Un illustre philosophe, autrefois ministre, me disait un jour à propos d'une croix : « Je dois en avoir le grand cordon quelque part; seulement, je ne l'ai jamais déplié. »

En fait de rubans, Meyerbeer les dépliait tous, seulement il savait ce qu'en vaut l'aune.

Du reste, ce respect des classifications, ce goût de la prérogative chez lui, n'avait rien d'étroit. Pour quiconque a beaucoup vu le monde, pour quiconque connaît à fond son train et ses manœuvres, il n'y a guère, en fin de compte, que deux

attitudes : la raillerie ou l'acquiescement. Les philosophes hochent doucement la tête et passent en se disant que la bonne compagnie est faite pour nous éclairer, nous distraire, et non pour nous rendre meilleurs. C'est à part lui, dans l'isolement de sa propre conscience que l'homme se moralise et qu'il *crée*.

IV

Meyerbeer connaissait l'Europe entière. Il avait acquis, dans les salons de Paris et de Londres, de Vienne et de Berlin, des trésors d'observation.

En politique, j'ai rarement vu d'homme mieux informé ; ses entretiens, ses remarques sur les événements m'ont souvent donné à penser aux excellents profits qu'un roi eût pu retirer des conseils d'un pareil maître de chapelle. Sa correspondance aimait à s'élever, à planer ; le but direct une fois touché en quatre lignes, comme il convient à un esprit net et pratique, il passait

volontiers aux questions du moment, et, — politique, beaux-arts, littérature, — les traitait avec sérieux et compétence dans une langue qui chaque jour gagnait en correction. Parmi les lettres, heureusement fort nombreuses, que j'ai reçues de lui, il en est peu où ne se trouve quelqu'une de ces échappées. J'ai parlé de sa progressivité grammaticale. Sur ce terrain comme sur tant d'autres, l'incessante activité de son esprit se donnait cours : il parlait bien quatre ou cinq langues, et, chose très-remarquable, les parlant bien, il les parlait mieux chaque année.

N'importe, rien ne se perd en ce monde, et ces facultés de diplomate, autre part que dans la politique, trouvèrent leur emploi.

Personne n'ignore les soins et les efforts véritablement extraordinaires que Meyerbeer mettait à conjurer toutes les chances d'une défaite d'ailleurs impossible, les savantes combinaisons stratégiques par lesquelles il se plaisait à conquérir pas à pas un champ de bataille dont son seul gé-

nie de musicien l'eût rendu maître. « Faire et laisser dire! » Cette fière devise n'était point la sienne. Il faisait *Robert le Diable*, il faisait *les Huguenots* et *le Prophète*, *l'Étoile du Nord* et *le Pardon de Ploërmel*, puis tout aussitôt l'inquiétude le prenait, une inquiétude maladive, fiévreuse.

Doutait-il de sa musique? Non. Les artistes de cette trempe ont, à part eux, d'inaliénables trésors de conviction. Mais il se défiait de la première opinion du public. *Fragilité, ton nom est femme!* « Voyez un peu ce que c'est que le succès, me disait-il à notre avant-dernière rencontre. On l'attend au Gymnase avec *l'Ami des Femmes*, il s'en va à l'Odéon chercher le *Marquis de Villemer;* on compte sur lui au Théâtre-Lyrique avec *Mireille*, il s'échappe et court à *Lara*. »

V

Une autre fois, il y a quelque dix ans, c'était, s'il m'en souvient, au sujet de *l'Étoile du Nord*,

comme nous parlions de ces misérables égarements de l'opinion :

« Bah ! m'écriai-je, croyant surprendre chez lui une sorte de découragement causé par l'inintelligence de certains personnages dont la froideur le préoccupait, — de quoi diable allez-vous aussi vous inquiéter ? Mais ne savez-vous point que ces gens-là n'aiment au fond que *le Postillon de Longjumeau?* »

Nous descendions le boulevard vers la Madeleine; Meyerbeer soudain s'arrêta, réfléchit un instant, puis me pinçant le bras et avec un regard où s'exhalait en ironie la tristesse de son âme :

— Vous vous trompez, mon cher; ces gens-là n'aiment que la ronde des *Filles de Marbre!*

VI

Mais avec lui ces révoltes contre l'opinion ne duraient qu'une seconde. Presque aussitôt, il revenait, se soumettait. Ce visage où l'éclair avait passé,

reprenait son masque de débonnaireté polie et calme. Il connaissait le prix du silence. Sa bouche, à mesure qu'il avançait en âge, semblait affecter de plus en plus l'expression hermétique d'une statue d'Harpocrate. Quand elle s'ouvrait en dehors du cercle étroit de l'intimité, c'était pour des compliments à tout le monde et des paroles d'une modestie souvent exagérée.

L'humilité de Meyerbeer au moins n'offensait personne. Il se dérobait, se faisait petit, mais parce que c'était son goût d'échapper au brouhaha de la renommée. Du reste, cette modestie n'ôtait rien à l'idée qu'il avait de sa propre valeur, et cette grande idée, soigneusement gardée au plus profond de son être, s'il ne la livrait point, il aimait à la retrouver chez les autres, surtout quand ces *autres* étaient des natures intelligentes, convaincues. En ce sens, la discussion, la critique l'attiraient ; il voulait des compliments, des éloges à une condition, c'est que ces compliments et ces éloges auraient une portée sérieuse.

Pour que la rose l'enivrât vraiment de son parfum, il lui fallait la respirer sur sa tige vivace ; en pleine terre, et non dans ce vase banal où trempent les bouquets de salon. Je pourrais nommer ici deux jeunes filles, presque deux enfants, dont il recherchait l'opinion avec une curiosité touchante; la candeur, l'ingénuité de leur enthousiasme le rendaient heureux. S'il arrivait à l'une d'elles de lui demander une loge pour *les Huguenots* ou *le Prophète*, dès le lendemain il accourait s'informer des impressions de sa chère petite admiratrice, et plus que bien des hyperboles de la grande critique, le consolaient et le charmaient les naïves confidences de cette âme de cristal toute vibrante encore des émotions de sa musique.

VII

Lorsqu'un grand artiste met dans une œuvre ses idées, c'est pour qu'à leur tour, par leur diffusion, elles en fassent naître d'autres chez les hommes.

Le peintre parle à nos yeux, le musicien à nos oreilles; nous voilà donc entrés en rapport avec eux par l'idée qui, d'immatérielle et d'impondérable, devient, en s'incorporant dans l'œuvre, un véritable et réel *medium*.

Mais le royaume de l'intelligence a aussi ses infirmes; il y a des sourds et des aveugles même en dehors du monde physique. Exposez tel tableau, exécutez telle partition devant certaines gens, et il n'en sera ni plus ni moins que si vous aviez montré votre toile à des aveugles et chanté votre musique à des sourds.

Meyerbeer savait à quoi s'en tenir sur les jugements de la foule abandonnée à ses propres mouvements et de combien d'infirmes de ce genre se compose un public. D'ailleurs, malgré la peine qu'un homme de génie se donne à conduire habilement sa barque, il restera toujours, sur les flots qu'il sillonne, assez d'écueils et de périls pour que la médiocrité se puisse dire avec satisfaction que, même en réussissant, il a encore beaucoup souffert.

VIII

Meyerbeer était riche, ce qui lui donnait le droit et le privilége de ne produire qu'à ses heures; patient, ce qui lui permettait d'émouvoir l'opinion, d'aviver, d'irriter, de passionner la curiosité par des promesses éternellement différées; ses ouvrages, longtemps annoncés, se faisaient attendre, comme des grands seigneurs qu'ils étaient.

On a prétendu qu'il payait sa gloire; je l'ignore, ce que je puis dire, c'est qu'il avait le cœur le plus humain, le plus charitable; et jamais les libéralités qu'on lui reproche ne l'empêchèrent de venir généreusement en aide aux misères sur lesquelles vous appeliez son attention. Beethoven incompris endura des supplices de Prométhée. Les larmes sont devenues célèbres qu'il pleura sur sa grande ouverture de *Léonore;* condamnée,

délaissée, une symphonie que Robert Schumann a pu dire *haute comme le ciel, profonde comme l'Océan !* Faut-il donc tant en vouloir à Meyerbeer de s'être épargné de semblables souffrances, d'avoir en quelque sorte obéi à l'invitation de la destinée qui peut-être pour le faire si grand l'avait fait si riche? Qui pourrait dire que cette nature nerveuse, inquiète, fragile, pleine de susceptibilités inimaginables, eût résisté à un seul de ces chocs dont Beethoven fut assailli? Rompre en visière avec son temps, il ne l'eût point osé, et cependant n'avait-il pas, lui aussi, quelque chose à dire? quelque chose qui, par l'imprévu, la grandeur même, pouvait fort bien étonner, déconcerter le présent?

Or, l'auteur des *Huguenots* et du *Prophète*, tout en sachant qu'il écrivait pour la postérité, entendait jouir de ses succès pendant sa vie. Il ne voulait ni ne pouvait, comme tant d'autres hommes de génie que leur conscience seule soutient, composer simplement, pour l'amour du bon Dieu; ce

fut son tort, mais bien pardonnable, car le chef-d'œuvre à coup sûr n'y perdit rien et l'artiste y gagna les plus douces, les plus heureuses sensations de son existence.

XII

Monsieur Gouin.

I

Un homme qui seconda merveilleusement Meyerbeer dans cette diplomatie du succès fut M. Gouin.

Vous eussiez dit la pensée du maître incarnée: non la pensée qui crée, mais celle qui agit, qui va, qui trotte, se démène.

Honnête, dégagé de tout arrière calcul d'intérêt personnel, M. Gouin s'était donné corps et âme, et dépensait à s'occuper des affaires de Meyerbeer les loisirs d'une vie dont un emploi de sous-direc-

teur à l'administration des Postes réclamait environ quatre heures par jour, souvent moins, jamais plus.

Il y avait un véritable enthousiasme d'artiste chez ce bureaucrate; mais comme il arrive toujours en pareil cas, cet enthousiasme ne connaissait qu'une cloche et qu'un son. C'est là, du reste, un phénomène que j'ai mainte fois observé chez les bureaucrates. Cellectionneurs, dilettantes, il est rare qu'avec eux l'enthousiasme soit autre chose qu'une manie.

On se demandait quelle eût été sans cette amitié la raison d'être de M. Gouin.

Jamais il ne disait : Meyerbeer, mais le MAITRE, et ce terme sacramentel, il le prononçait avec la douce crédulité de Wagner parlant de *Faust*.

II

M. Heine, dans une correspondance qu'il adressait vers cette époque (1835-1840) à la *Gazette*

d'Augsbourg, ne manqua pas de mettre en scène avec sa malice de singe ce petit vieillard affairé, boutonné, plein de mystères, bienvenu des journalistes et devant qui s'ouvraient à deux battants les portes du cabinet des directeurs de l'Opéra.

Cet empressement qu'on lui témoignait de toutes parts le flattait. Ce galant homme, sans jouer le moins du monde à l'âne chargé de reliques, aimait à voir saluer en sa personne la pensée illustre dont il s'était fait, par zèle et dévotion, le représentant.

Que Meyerbeer fût à Paris, qu'il fût à Gastein ou à Spa, vous pouviez vous adresser à M. Gouin, bien sûr de ne jamais le prendre au dépourvu. Sur toutes choses, il avait ses instructions précises, ponctuelles dont, pour un empire, il ne se serait pas écarté.

C'était, d'ailleurs, l'homme des tempéraments, des transactions, des réticences.

Il avait ses secrets d'État et mieux qu'un diplomate de profession les gardait, connaissant le fort

et le faible de chaque individu qu'il rencontrait.

Une des bonnes ou mauvaises plaisanteries de M. Heine dans sa correspondance de la *Gazette d'Augsbourg*, plaisanterie cent fois renouvelée d'ailleurs, consistait à présenter M. Gouin comme le véritable auteur de *Robert le Diable* et des *Huguenots*.

« Cette musique, écrivait l'auteur des *Reisebilder*, dont tout le monde s'occupe, les uns pour la porter aux nues, les autres pour la rabaisser, cette fameuse musique n'a qu'un tort, celui de ne pas être de Meyerbeer. Ce nom de Meyerbeer, populaire dans toute l'Europe, n'est, en effet, que le pseudonyme sous lequel se dérobe un de ces génies modestes, trop faciles à se laisser exploiter par d'illustres aventuriers. S'il existe encore en Allemagne de braves gens capables de prendre le change, personne en France n'ignore aujourd'hui que ce prétendu Meyerbeer n'est autre que M. Gouin, *jeune compositeur* du plus grand mérite, que ses fonctions à l'administration des Postes

empêchent de signer ses œuvres, et qui, sans cette circonstance et l'excessive modestie de son caractère, serait, à l'heure présente, connu du monde entier. « *Sic vos non vobis !* » L'histoire, on le voit, n'est point neuve, et le seul, l'authentique auteur de *Robert le Diable* et des *Huguenots*, M. Gouin, peut se dire, en assistant à la représentation de ses chefs-d'œuvre, qu'il y avait déjà des Meyerbeer au temps d'Auguste ! »

III

Le croira-t-on ? de pareilles pasquinades attristaient Meyerbeer. Au lieu d'en rire, il en souffrait, et, qui pis est, on le savait. Dès lors, que d'invites à carreau, d'appels à cœur ! quel redoublement de petites manœuvres aux environs de certaines époques solennelles ! L'habileté de M. Gouin était de pourvoir à ce que tout le monde fût satisfait ; aussi, quand arrivait le soir d'une première représentation, l'excellent homme, épuisé par tant d'efforts,

semblait n'avoir plus qu'à rendre l'âme[1]. Mais, bah! le triomphe du maître, de l'ami, le remontait; le soleil du génie qui le consumait le faisait vivre, et dès le lendemain on le voyait reprendre ses courses, ses démarches, et regagner à ses moments perdus son bureau de l'hôtel des Postes, pour s'y occuper encore des intérêts de Meyerbeer.

[1] Le jour de la première représentation de *Robert le Diable*, malgré les applaudissements fanatiques de la salle électrisée, Meyerbeer refusait presque de croire à son triomphe, tant il était encore impressionné par les accidents sinistres qui signalèrent cette première soirée. Au second acte, un *portant* chargé de lampes se brisa sur la scène; au troisième acte, la toile qui se relève sur le cloître de Sainte-Rosalie faillit écraser Mademoiselle Taglioni; enfin, au dernier acte, Nourrit disparut avec Levasseur dans la trappe qui ne devait engloutir que Bertram. Malgré ces accidents de fâcheux augure, chanté par madame Damoreau, mademoiselle Dorus, Nourrit et Levasseur, *Robert le Diable* souleva des transports frénétiques. Meyerbeer, ramené sur la scène, fut salué de mille cris. L'ovation terminée, il prit le bras de M. Gouin et voulut l'entraîner, comme à l'ordinaire, vers l'hôtel qu'il habitait. Pour la première fois, M. Gouin résista à son illustre ami. — Voilà trois mois, lui dit-il, que je n'ai dormi, trois mois que, nuit et jour, nous causons et nous occupons de *Robert le Diable :* que diable! *Robert le Diable* vient de triompher sur toute la ligne, allez vous coucher et laissez-m'en faire autant!

IV

Jusque sur l'emploi que vous faisiez des stalles ou des loges dont il avait la répartition s'étendait sa curiosité, sa surveillance; il savait le nom de la personne qui avait occupé la place à vous donnée, et si cette personne s'était comportée avec plus ou moins d'enthousiasme; et lorsque, par une inadvertance coupable, cette stalle ou cette loge s'était égarée, vous pouviez compter qu'il en tiendrait registre.

Le jour de la première représentation de *l'Étoile du Nord*, j'attendais une loge que Meyerbeer m'avait promise, et qui finalement ne m'arriva point. Je connaissais l'obligeante et parfaite exactitude de Meyerbeer en ces sortes de choses, et crus à quelque malice de M. Gouin.

Trois semaines se passent sans que je trouve l'occasion de dire un mot de cette histoire. Un soir

cependant, je me trouve nez à nez avec M. Gouin dans un couloir de l'Opéra-Comique, et tout en échangeant quelques paroles amicales :

— Ah çà, lui dis-je, savez-vous que j'ai un grief contre vous?

— Et lequel, s'il vous plaît?

— Mais il me semble que si j'ai assisté à la première représentation de *l'Étoile du Nord*...

— Nous y voilà, reprit-il en m'interrompant, je vous y attendais...

A ces mots, il tire son carnet de sa poche, tourne, interroge, compulse, jusqu'à ce que arrivé à un certain feuillet, et d'un air à la fois gouailleur et flegmatique, il lise, en accentuant chaque syllabe : « La loge des premières n° ... louée à M. *** pour la première représentation de *l'Étoile du Nord*, a été vendue, au coup de huit heures, sur la place de l'Opéra-Comique, au prix de *deux cents trente francs?* »

La lumière se faisait.

J'avais, à cette époque, pour maître d'armes un

certain drôle, prévôt *in partibus* et grand professeur de barricades, qui depuis a dû passer à l'étranger pour avoir réalisé quelques capitaux en forçant un secrétaire.

Le jour de la première représentation de *l'Étoile du Nord*, cet homme était resté chez moi trois ou quatre heures, à s'escrimer avec son élève, et il lui avait été facile, étant donnée sa nature aventureuse et *spéculative*, de saisir tout de suite, à mon impatience, le parti qu'on pouvait tirer d'une loge d'Opéra-Comique à pareil jour. Je crois même me souvenir que je poussai l'imprudence, lorsqu'il me quitta vers six heures, au point de le prier de demander à la porte si rien encore n'était arrivé, commission, hélas! trop habilement exécutée, et grâce à laquelle le précieux coupon, reconnaissable à son enveloppe, passa en un clin d'œil des mains de mon concierge aux mains du professeur de barricades.

Alfred de Musset, sortant un soir de l'Opéra après le troisième acte de *la Juive*, surprit un de

ses camarades de collége en train de vendre sa contre-marque, et qui, sans trop rougir ni se déconcerter, lui répondit ingénûment :

— C'est pour prendre une glace!

En fait de rafraîchissements de cette espèce, la loge qui me fut dérobée ce soir-là en eût payé de quoi subvenir aux dépenses d'un bal de notaire, et je me plais à croire qu'il ne fallait rien moins que l'importance d'une somme avec laquelle on pouvait venir en aide à bien des misères pour décider cet homme aimable, que je ne devais plus revoir, à renoncer lui-même au bonheur dont il me privait.

V

C'est une grande école de philosophie que la vie humaine, surtout quand on l'envisage de certains postes d'observation!

M. Gouin, sans en avoir l'air, observait beaucoup. De tant de petites misères dont il fut témoin,

de lâchetés insignes, d'ingratitudes flétrissantes, j'en sais plus d'un qui n'eût retiré qu'amertume et dédain de notre triste et pauvre espèce. Mais ce vieillard honnête et bon, cet ami fidèle de Meyerbeer, ce passionné serviteur de sa gloire, avait dans l'âme des trésors de mansuétude. Où d'autres se fussent indignés, il se contenta de sourire.

Ni Timon d'Athènes ni Alceste, mais un spirituel et doux scepticisme : « Il n'y a de Dieu que Dieu et Meyerbeer est son *Prophète !* » On peut dire de M. Gouin qu'il vécut et mourut dans cette foi. Quant au reste, il n'en parla jamais, et si on lui en parla, il répondit avec Rabelais : « Peut-être ! » et avec Montaigne : « Que sais-je ? »

XIII

L'enthousiasme d'un bon confrère. — M. Richard Wagner et ses doctrines. — Ce que de tout cela pensait Meyerbeer. — Les opéras de l'avenir dans le passé. — Le *Tannhäuser* de Wagner et le *Joseph* de Méhul.

I

Quand nous causions musique avec Meyerbeer, tout mon soin, je dirais volontiers tout mon art, était de l'amener à me donner ses impressions intimes, sa pensée libre, dégagée à la fois de réticences officielles et d'agrément officieux.

On sait qui, parmi les morts, il admirait davantage : Bach, Mozart, Beethoven étaient ses dieux.

Quant aux vivants, il leur rendait justice avec bonheur : plein d'enthousiasme pour les uns, d'estime pour les autres, de sympathie pour tous, y compris ceux qui passaient généralement pour n'être point de ses amis.

En 1855, je venais de publier, dans la *Revue des Deux-Mondes*, une étude assez développée sur Meyerbeer[1]. Un de ces musiciens de tendresse équivoque m'aborde en plein boulevard, et, de but en blanc, se met à me débiter, sur le génie du maître, une tirade si ébouriffante, que j'en avais presque de la confusion en pensant au peu que j'avais dit.

Le hasard voulut que Meyerbeer dînât chez moi ce jour-là : on devine avec quelle joie je lui racontai ma rencontre du matin.

Il fut tout fier de l'histoire, et me fit répéter ces compliments avec une complaisance telle, que je

[1] *De l'Esprit du Temps en musique*. M. Meyerbeer, octobre 1855.

ne pus m'empêcher de lui demander s'il croyait que tout cela fût bien sincère.

— A coup sûr, non, me répondit-il de cet air de douce bonhomie que son ironie affectait souvent. — De tous ces éloges, notre homme n'en pense pas un mot, seulement il comptait que vous me les rediriez, et c'est de cette bonne intention que je lui sais gré.

II

Un seul nom avait le privilége de l'agacer, le nom de M. Richard Wagner. Il ne pouvait l'entendre prononcer sans éprouver à l'instant une sensation désagréable, que, du reste, il ne se donnait point la peine de cacher, lui d'ordinaire si discret, si ingénieux à signaler au microscope les moindres qualités de chacun.

Aussi, rien ne m'amuse comme ces rapprochements qu'on s'évertue à développer entre l'auteur du *Prophète* et le chantre du chevalier Tannhäuser.

Il eût fait beau en vérité, venir parler à Meyerbeer de ses affinités avec l'ancien chef d'orchestre du roi de Saxe. Ce sont là menus jeux de critique, billevesées pour divertir la galerie. Meyerbeer est mort et ne peut répondre. Prenons un vivant : Berlioz, et demandons-lui ce qu'il pense de cette prétendue école dont les importunes sommations ont tant de fois pu l'embarrasser mais non le compromettre.

Meyerbeer avait trop à cœur le culte de l'autorité des maîtres pour ne pas détester ces théories tapageuses imaginées pour servir d'enseigne, ces absurdités délibérément émises et qui figurent là comme ce casque sur la tête du marchand de crayons, uniquement dans le but d'attirer le public. Systématiser son impuissance, *maximer* ses erreurs, vilipender les dons qu'on n'a pas, dédaigner ce qu'on ne peut atteindre : éternelle rubrique à l'usage de tous les renards du monde.

Ils sont trop verts, dit-il, et bons pour des goujats.

Elles sont trop vertes, en effet, les mélodies dont se festonne royalement le jardin de Mozart et de Rossini, trop vertes les phrases magnifiques qui pendent en grappes d'or au portail de la cathédrale de Meyerbeer, trop vertes aussi les merveilleuses baies que la folle brise du soir balance comme des clochettes aux arceaux de la pagode féerique d'Auber. Foin de tout ce fatras qu'on admire! nous n'en voulons plus : la mélodie est vanité : *fœmina est diabolus* !

III

Je le répète, le nom de l'auteur de *Tannhäuser*, de *Lohengrin* produisait sur Meyerbeer l'effet d'une dissonance.

Toutefois, avec sa réserve instinctive, même sur ce terrain, il n'aimait point à s'avancer trop, et c'était d'un soubresaut involontaire, d'une repartie jaillissant comme une étincelle de la discussion,

qu'il fallait attendre la révélation de son *vrai sentiment*.

Je me souviens d'un jour où pour éviter de me répondre ce fut lui qui m'interrogea.

— Mais vous-même, me dit-il, pourquoi ne vous expliquez-vous pas sur cette musique? Vous étiez à Weimar lors de la première représentation du *Tannhäuser*, et tel que je vous connais, vous n'avez pas dû attendre jusqu'à ce moment pour vous fixer!

— Non certes! J'ai entendu cette musique, elle m'assomme; plus je l'écoute et plus il m'est impossible d'y voir autre chose qu'une mystification colossale. La musique de l'avenir, vous savez là-dessus mon opinion, — c'est *Don Juan*, *Fidelio*, *Guillaume Tell*, *Freyschütz*, *les Huguenots*. Il n'y a pas une idée dans les prétendues théories de M. Wagner qui n'ait été d'avance mise en œuvre par Beethoven, par Weber, par Rossini, par vous; mais en revanche, il y a dans *Fidelio*, dans le *Freyschütz*, dans *Guillaume Tell*, dans *le Prophète*,

nombre de choses que M. Wagner et son école ont rayées de leur système, parce qu'ils ne les pouvaient mettre dans leurs partitions. Et cependant...

— Ah! il y a un cependant?

— Oui, maître, il y a un cependant, pour moi du moins, qui ai vu tant de bons esprits se tromper, tant d'illustres critiques, de dilettantes qualifiés prononcer des oracles que l'avenir a démentis.

— Mais enfin, le public contestez-vous que ce soit là un *criterium* très-sérieux?

— Sérieux, oui, non infaillible, témoin *le Barbier de Séville* sifflé à Rome, témoin cet immortel *Freyschütz* conspué jadis à l'Odéon.

— Ce qui signifie que tôt ou tard, selon vous, le jour viendra où le *Tannhäuser* de Wagner sera proclamé entre ces deux chefs-d'œuvre.

— A Dieu ne plaise que ma restriction admette de pareilles conséquences! Il ne suffit point d'ennuyer, d'agacer, d'assourdir le présent pour avoir

le droit d'en appeler à l'avenir. Quand je compare *le Barbier de Séville* de Rossini au *Barbier* de Paisiello, je vois dans l'œuvre du novateur des trésors d'idées et de formules qu'ignorait le passé. J'en dirai autant du *Freyschütz*, dont les tendances romantiques ont pu n'être pas goûtées d'un public ayant encore dans ses oreilles les opéras des Weigl, des Wenzel Müller, des Winter. Maintenant, je vous le demande, tout cela doit-il s'appliquer à M. Richard Wagner? Assurément non. L'auteur de *Tannhäuser* n'est un révolutionnaire que dans ses théories, car, pour sa musique, elle ne nous apprend rien que Beethoven et Weber ne nous aient dit et mieux dit. Telle est cette musique aujourd'hui, telle elle sera dans dix ans, dans trente ans. Cette musique n'a point de secrets à vous dérober. C'est ce que je lui reproche. Vous y lisez à livre ouvert ses qualités et ses défauts : qualités hélas! négatives, défauts sans personnalité, bonne quelquefois, ennuyeuse souvent, inintelligible jamais. L'idée mélodique, lorsque par

fortune on l'y rencontre, n'affecte aucun caractère particulier. Cela pourrait être tout aussi bien de Weber et de vous, et passerait inaperçu dans *Euryanthe* ou *le Prophète*.

— A la bonne heure, voilà qui est parler ! reprit Meyerbeer ; puis, après un moment de silence, il ajouta en souriant : Seulement je me demande ce que deviennent avec un tel langage vos hésitations et vos scrupules de tout à l'heure?

— Vous le voyez, j'en fais bon marché.

— Oui... dans le tête-à-tête.

— Me reprocherez-vous de n'avoir pas le courage de mon opinion? N'en croyez rien. Plus cette musique m'ennuie, moins il me semble convenable d'intervenir dans les questions qu'on s'amuse à susciter à son propos : il ne faut jamais être dupe de certaines piperies d'achalandage ; mais à quoi bon, quand vous ne ressentez en somme que de l'indifférence, aller vous prononcer en public contre un homme qui, après tout, *sait son affaire?*

—En êtes-vous bien sûr qu'*il sache son affaire?* murmura Meyerbeer en m'interrompant avec malice.

— Dame! je le supposais.

— Qui vous l'a dit?

— Un tel, répondis-je en lui citant le nom d'un compositeur d'outre-Rhin dont les aimables partitions courent depuis quelque temps l'Europe.

— Ah! c'est un tel qui vous l'a dit, continua Meyerbeer avec une expresssion de visage où la plus fine ironie se mêlait à l'imperturbable autorité du maître. Et, permettez-moi de vous le demander, en êtes-vous donc bien certain qu'*il la sache, lui un tel, son affaire?*

IV

Les braves gens qui s'imaginent que de Richard Wagner date toute idée de l'Opéra moderne n'ont qu'à étudier l'œuvre de Méhul; ils y trouveront

en abondance de quoi se renseigner utilement. Jamais, en effet, nul moins que lui ne mérita le reproche qu'on adresse de notre temps, avec raison, aux *spécialistes*, de sacrifier à la pompe musicale les conditions les plus élevées du drame, la marche de l'action, la vérité des caractères. Pour donner dans le piége tendu par M. Wagner aux ingénus et aux désœuvrés, il faudrait ne pas connaître une note du musicien français, car de compositeur plus imperturbablement attaché à la pratique du système, je défie qu'on m'en cite un, même parmi les plus tapageurs de l'école de Weimar.

V

Avez-vous jamais ouï parler d'un opéra comique en un acte intitulé *Uthal*? J'en doute fort, et, cependant, qui le croirait? ce simple opéra comique et en un acte, était déjà gros de toutes les théories que nous avons vues depuis crever sur nous à si

grand fracas. *Uthal !* cela vous a tout de suite je ne sais quel faux air d'épopée ; il vous semble reconnaître dans ce titre comme un héroïque précurseur des *Tannhäuser*, des *Lohengrin*. L'action se passe aux beaux temps d'Ossian, et Méhul, estimant que ce n'était point assez pour sa musique de s'attacher à l'étude des caractères, trouvant, comme César, qu'il n'y a rien de fait, s'il reste quelque chose à faire — voulut se mettre en frais de couleur historique, mieux encore, de couleur *locale*. Produire une musique monotone, d'une mélancolie crépusculaire, une sorte de grisaille pareille en son effet à ces mornes vapeurs océaniques qui embrument le littoral calédonien, tel fut son parti-pris dans cet ouvrage *imité d'Ossian*, ainsi qu'on peut le lire au frontispice de la partition gravée : système chez lui tellement délibéré qu'on le vit, chose de nos jours presque inimaginable, pousser le scrupule de la tempérance jusqu'à s'abstenir de l'emploi de violons, les excluant de son orchestre comme des coloristes

par trop vénitiens dans un pareil sujet : « Dans l'exécution de cet ouvrage, les violons doivent être remplacés par des quintes. » Lui-même prend soin d'expliquer sa théorie en manière d'avant-propos. Les flûtes, les hautbois, les clarinettes, les bassons et quatre cors composent, avec les *quintes*, cet orchestre, inexorablement maintenu dans la gamme du gris. N'oublions pas un coup de tam-tam frappé au bon endroit, n'oublions pas surtout les harpes, qui ne peuvent manquer d'intervenir en cette histoire, attendu que dans un opéra *imité d'Ossian* il y a toujours des bardes!

VI

Je ne crois pas qu'on ait jamais, avec plus de conviction et d'austérité, sacrifié à cette vaine idole qu'on appelle la vérité dramatique. L'ouvrage néanmoins tomba ; ni les connaisseurs ni le public n'en voulurent. Tout le monde avoua sans peine

qu'au point de vue de la vérité de l'expression c'était sublime, mais personne ne revint, tant il est vrai qu'il y a de ces vérités qui ne sont pas meilleures à s'entendre chanter qu'à s'entendre dire. C'est à la première représentation de cet opéra d'*Uthal* que Grétry fit son fameux mot du louis d'or pour une chanterelle. Mais n'allons pas trop loin, et gardons-nous de confondre cette erreur d'un logicien têtu avec la simplicité souvent admirable et la saine sobriété du style de Méhul. Si cette partition d'*Uthal* fut l'écart d'un système, *Une Folie* et *Joseph* en furent l'honneur et le triomphe. Je cite à dessein ces deux ouvrages, parce que, dans l'un comme dans l'autre, le compositeur, avec cette vertu de tempérance musicale qui caractérise sa nature, me semble avoir fixé le genre et donné à ses contemporains, sous sa double forme aimable et grandiose, le véritable modèle de l'opéra comique de l'*avenir*. Après *Joseph*, — *Zampa*, *l'Étoile du Nord*, *le Pardon de Ploërmel*, pourront naître sans risque de faire éclater la tra-

dition, de même qu'avec *Une Folie* s'ouvre une fenêtre sur tout le galant répertoire de Boieldieu, d'Auber et de leurs satellites.

VII

Je prends la correspondance de Weber, et j'y trouve un passage d'une application trop directe à nos mœurs actuelles pour ne pas être médité. « Une partition comme celle de *Joseph*, écrit l'auteur du *Freyschütz* et d'*Euryanthe*, n'est plus possible de nos jours, parce qu'il n'existe plus de musicien capable, sans le secours d'un orchestre pompeux, éblouissant, et par la seule intensité du sentiment, par la seule chaleur, la seule vérité de ses idées, de produire sur le public un effet profond et durable. » Qui pourrait demeurer insensible à de tels accents tout imprégnés, je ne dirai pas du souffle antique, mais du plus pur esprit de la Bible?

Là, point de clinquant, de parasitisme, aucune phrase à chatouiller plus ou moins l'oreille; la simple vérité toute nue, et, signe distinctif d'une main expérimentée, une instrumentation toujours sage, toujours modérée, sachant, en limitant ses ressources, atteindre aux effets les plus grands! Dans *Une Folie*, Méhul n'a affaire qu'à des personnages du moment, des types parisiens. Pour trouver le style et l'expression de sa musique, il lui suffit en quelque sorte de regarder autour de lui. Avec *Joseph*, c'est autre chose : des caractères, des mœurs, des pays qu'il s'agit de peindre, il va sans dire que sa propre observation ne lui fournit plus un seul trait; à l'imagination maintenant d'évoquer l'inconnu, de se représenter des scènes d'un monde antérieur, de traduire des passions qu'on n'a point vécues; au peintre de portraits de devenir un Eustache Lesueur, car c'est une fresque musicale que cette partition de *Joseph*, la vraie fresque d'un maître français, un peu grise de ton, manquant d'éclat, mais d'un sen-

timent, d'un pathétique, d'une pureté de dessin et de composition à tout défier.

VIII

Lorsque je réfléchis aux conditions d'une telle œuvre et que j'entends le bruit qui se fait autour des théories de Richard Wagner, je crois rêver. Qu'y a-t-il donc de nouveau dans ces systèmes? Quelle loi organique de l'opéra moderne tous ces prétendus prophètes de l'avenir mettent-ils en avant que ce musicien du passé ne se trouve avoir accomplie? Écoutez cet orchestre toujours sobre de parti pris, où la modulation n'intervient qu'à l'appel de la vérité dramatique, cet accompagnement toujours en rapport avec la nature du sujet et demandez-vous ensuite s'il est vrai, comme on nous le raconte, que cette simultanéité d'expression soit une découverte de notre temps. De l'instrumentation passons à la peinture des caractères :

autre invention qu'on se plaît à s'attribuer. Joseph, Siméon, Benjamin, Jacob, voyons-nous que ce soient là des figures qui manquent de plasticité, des caractères impersonnels, abstraits, des héros de tragédie classique comme en imaginait à la même époque Marie-Joseph Chénier? Qu'ils chantent tous ces personnages, et comme ce philosophe qui, pour prouver le mouvement, marchait, ils vous convaincront aussitôt de leur individualité musicale. Les souvenirs et les tristesses de Joseph, les remords et le repentir de Siméon, la candeur de Benjamin, la douleur du vieux Jacob, sa colère, sa joie, autant de motifs admirables traités avec l'inspiration et le talent d'un maître que nuls principes de ceux qui vraiment conviennent à son art ne sauraient prendre au dépourvu. « Pour relever tous les mérites de ce magnifique poëme musical, continue Weber, il faudrait écrire des volumes.» Oui, certes, mais à quoi bon? La barbarie, bien qu'elle gagne chaque jour du terrain, ne nous a pas encore tellement envahis qu'elle ait chassé de

chez nous toute notion du vrai, du beau, et le chef-d'œuvre, quoique disparu de la scène, n'en est pas réduit, grâce à Dieu, à vivre de la seule vie que donnent les commentaires. Quelque mal que prennent certains esprits médiocres à embrouiller les questions, à corrompre le goût, la vérité n'en conserve pas moins son influence sur un bon nombre d'artistes, sur une grande partie du public. « D'ailleurs, s'écrie Weber en terminant, la beauté des œuvres de cet ordre-là ne se prouve point, il suffit d'en appeler au sentiment de ceux qui les entendent! » Les entendre, c'est aujourd'hui le difficile. Heureusement, à défaut du théâtre, l'enceinte du Conservatoire leur reste ouverte, et on les voit de loin en loin passer de la bibliothèque à la salle de concerts, comme ces souverains qui, sans sortir de leur palais, à certains jours solennels, haranguent les multitudes.

XIV

Voyage au pays des idées. — D'Eschyle à Novalis. — De Molière à Hoffmann. — *Héro et Léandre*. — *L'Apprenti Sorcier*. — Une étude musicale du *Tartuffe*, par Meyerbeer. — Ses idées sur les chefs-d'œuvre. — Pourquoi il ne voulut point faire un opéra de *Faust*.

I

Ce qui me plaît chez Meyerbeer, c'est ce commerce sérieux et constant qu'il entretient avec le monde des idées : ici l'Allemand se retrouve, et Weber n'eût point montré tant d'émotion à l'endroit des premières échappées buissonnières du jeune maître vers l'Italie et vers la France, s'il eût davantage réfléchi à certaines conditions de race,

contre lesquelles ni les fantaisies, ni les engouements du génie ne sauraient prévaloir, et qui gouvernent l'homme en dépit de sa volonté.

On se demande souvent quel secret possèdent ainsi certaines intelligences pour demeurer jeunes et fécondes alors que tout vieillit autour d'elles; ce secret, c'est la recherche incessante du beau, l'amour de l'étude par qui se retrempent nos forces, une certaine curiosité de voir et de s'instruire qui nous met en contact et en sympathie avec tout ce qui s'élève.

II

Je sais d'illustres preux du romantisme de 1830 qui, depuis vingt ans retirés dans leur tour d'ivoire comme l'empereur Barberousse dans sa grotte, ont tellement pris à tâche de s'isoler, qu'ils en ont perdu jusqu'au sentiment de leur époque et qu'ils ressemblent, au milieu des générations contemporaines, à ces personnages enchantés des *Contes*

de Perrault. De loin en loin leurs doigts essayeraient volontiers encore de ressaisir la lyre, mais les toiles d'araignée s'y sont mises et la corde ne vibre plus.

Meyerbeer avait d'autres habitudes, et ce n'est pas lui qui jamais eût fermé sa porte ou sa fenêtre à ces courants d'air, de lumière et d'électricité en dehors desquels l'imagination ne saurait vivre. Voyez plutôt comme il prête l'oreille aux bruits du temps, comme il en observe les indices, comme il en étudie les productions ; à l'exemple de Goethe, il sait que tout a été pensé dans ce monde, et il *repense* en musique l'œuvre des poëtes, des historiens et des peintres.

III

Vous auriez peine à trouver quelque part une idée qui ne l'ait point ému, une poésie qui lui soit restée étrangère. D'Eschyle à Shakspeare, de Lu-

ther à Molière, de Ronsard à Novalis, où sa rêverie ne s'est-elle pas égarée?

La Chanson de mai à côté de *la Bénédiction des poignards*, l'hysope à côté du cèdre!

Quoi de plus merveilleux que toutes ces fantaisies au clair de lune, de plus suavement imprégné des mille parfums d'une nuit de printemps? Puis, comme contraste à cet arc-en-ciel dans la rosée, l'intermède de *Struensée*, l'ouverture surtout, dessinée et peinte comme les fresques de Cornelius dans le Campo-Santo de Berlin; composition austère et magistrale, faite pour ramener à la grandeur et à la sévérité de la forme première ce genre de symphonie, aujourd'hui traité sans conséquence et devenu une sorte de *pot-pourri* banal entre les mains des fâcheux amants de la muse légère.

Romantique aujourd'hui et ne rêvant que chevalerie, ogives et nuits de Valpürgis, demain vous le trouverez ému jusqu'au fond de l'être du plus pur sentiment de la beauté classique, et c'est dans

le culte de l'art simple, dans une action calme, mesurée, symétrique, qu'il cherchera à se reposer de ces drames tout remplis des plus violentes catastrophes et de conflits religieux et politiques.

« Donnez-moi une musique qui m'apaise l'âme et me détende les esprits; » ainsi parlait Goethe méditant son *Iphigénie*.

Meyerbeer ressentit quelque chose de semblable au lendemain des *Huguenots;* on eût dit le passage de la jeunesse ardente, à la maturité réfléchie, je ne sais quelle réconciliation mystérieuse du poëte avec lui-même.

Il lisait Eschyle et Sophocle et les mythes grecs ne cessaient pas de le préoccuper, un surtout l'attirait : *Héro et Léandre;* il voyait dans la poétique légende des fiancés d'Abydos le motif d'un intermède antique à deux personnages; et comme c'était alors l'ère triomphante de la Grisi et de Mario, il lui semblait parfois ouïr les brises du Bosphore apporter la nuit à ses oreilles l'appel mélodieux de ces deux belles voix énamourées.

Que de fois, au sortir des Italiens, il nous arriva d'évoquer au clair de lune d'une nuit d'hiver ces ombres frissonnantes que les théories de dominos se rendant au bal de l'Opéra et le cornet à bouquin des pierrots avinés effarouchaient bien quelque peu, il faut le dire :

> Quali colombe dal disio chiamate,
> Con l'ali aperte e ferme al dolce nido
> Volan per l'aer dal voler portate.

Nous en causâmes tant et tant, et au coin du feu, et sur l'asphalte des boulevards, que de ces éternelles conversations un poëme en règle finit par résulter, un *acte antique*, un intermède dans le style d'André Chénier; car, à cette bienheureuse époque, tout ce qui s'écrivait, se composait et se rimait était à la manière de quelqu'un : Hoffmann débitait ses *Contes* à la manière de Callot, et M. Sainte-Beuve ses *Consolations* à la manière de Wordsworth, sans parler de vingt autres s'évertuant et s'escrimant, qui à la manière de Shaks-

peare, qui à la manière de Calderon, de Milton, de Byron, de Jean-Paul et de Saint-Évremont.

Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques.

Les pensers n'étaient pas toujours bien nouveaux, mais, en revanche, les vers n'étaient rien moins qu'antiques.

Ce qui pouvait surtout se dire du poëme en question.

J'ignore ce qu'il en advint et si jamais une note fut écrite de cette partition d'*Héro et Léandre ;* toujours est-il que cette fièvre antique eut son apaisement et que l'auteur des *Huguenots* s'en délivra plus tard en mettant en musique *l'Orestie* d'Eschyle, tout cela sans préjudice porté aux velléités romantiques qui devaient le reprendre à d'autres heures.

IV

— Quel charmant poëme d'opéra, me disait-il un jour, il y aurait à faire avec *l'Apprenti sorcier* de Goethe! Vous connaissez l'histoire?

— Je crois bien; un balai qui va puiser de l'eau, et qu'on ne peut plus arrêter; car si l'Élève a retenu la formule qui provoque à l'action, il a négligé d'apprendre celle qui la réprime, de telle sorte que le laboratoire qu'il s'agissait simplement de nettoyer va être inondé, lorsque, par bonheur, le Sorcier revient et d'une parole *met un frein à la fureur des flots*.

— A merveille, et n'estimez-vous point que ce serait là un ravissant sujet?

— Oui, pour un acte à l'Opéra; en effet, au lieu d'un vulgaire balai, prenez une jeune fille plus ou moins ensorcelée par le nécroman, et vous voilà tout de suite en pleine fable dramatique. L'Ap-

prenti aime Séraphine et veut lui rendre son âme, que, pour des motifs dont il faudrait rechercher l'explication, le vieux sorcier tient alanguie. Un jour donc que le Maître s'est absenté, notre Élève de courir à son évocation. Vous voyez d'ici le beau duo que cela ferait. Séraphine, jusqu'alors claquemurée dans une sorte d'existence purement végétative, se sent tout à coup naître à la vie. Au premier mot de la formule magique, son âme tressaille, vibre et bat des ailes à mille perceptions inconnues; le soleil, les fleurs, l'insecte qui bourdonne, l'oiseau qui chante, l'eau qui coule; tout un monde de couleurs, de parfums, de sons et de merveilles qui l'étonne et l'éblouit. Elle voit, elle respire, elle aime! « Assez! » dit alors l'Apprenti, qui juge l'instant venu de modérer le prodige; mais le prodige, au lieu de s'arrêter, menace de grandir. Alors l'idée de la formule lui revient; il cherche à la prononcer : impossible d'en ressaisir la moindre syllabe, car de la phrase cabalistique l'insensé n'a retenu que la première moitié, celle-là par qui tout

s'anime et s'agite, et qu'il répète à tort et à travers, évoquant sur ses pas, de tous côtés, une vie dont il est impuissant à contenir le débordement. Bientôt le laboratoire entre en danse ; les tables et les escabeaux se trémoussent, l'alambic bouillonne et fume, l'eau coule des fontaines avec un bruit de source vive, les boas empaillés rampent et sifflent. Quel spectacle, quelle mise en scène et quelle symphonie! un vrai conte d'Hoffmann en action : *Antonia* et *le Pot d'or*, ces chefs-d'œuvre que vous aimez tant, et dont il vous appartiendrait, cher maître, de nous révéler la musique. . . . . .

. . . . . .

Si je prends plaisir à m'arrêter sur de pareils détails, à pénétrer, pour ainsi dire, jusque dans la conscience du maître pour mieux étudier son génie, c'est que j'ai la ferme conviction que rien ne se perd dans le monde des idées, et qu'on s'exposerait à de graves mécomptes à ne prétendre connaître d'un homme que ce qu'il a produit.

Dans ce qu'un homme produit aujourd'hui se

retrouve tout ce qu'il a pensé depuis dix ans; que ces divers germes se soient ensuite modifiés et transformés sous un nombre infini d'influences, nul ne le conteste, mais, ce qu'il y a de certain, c'est que tout se retrouve, et que les nimbes mêmes sont fécondes.

Quand pour faire un grand poëte, un grand musicien, un grand peintre, la nature elle-même s'y prend à plusieurs fois, et bien souvent brise le moule pour recommencer le lendemain sur nouveaux frais, quel artiste, si fort qu'il soit, se croirait exempt de ces hésitations, de ces tâtonnements, et, tranchons le mot, de ces successions d'avortements ignorés du vulgaire qui tiennent en éveil les facultés créatrices et dont profite tôt ou tard l'œuvre définitive en son ensemble.

Du reste, cette idée de *l'Apprenti Sorcier* lui tenait à cœur plus que toute autre. La dernière fois que je le vis, il m'en parlait encore. « Je voudrais faire cela pour la Patti et Nicolini, me disait-il, et donner la pièce à Londres pendant la

saison. Cherchez donc dans vos papiers si vous retrouveriez ce manuscrit. » Comme il y avait quelque quinze ans que nous en devisions, je pensai qu'il serait de cette histoire comme d'*Héro et Léandre*, et que la Patti aurait le temps de devenir grand'mère avant qu'il eût donné sa partition. Mais avec Meyerbeer même, alors qu'on le connaissait le mieux, il était facile de se méprendre; lui, si enclin aux atermoiements, avait parfois des velléités de réalisation immédiate, auxquelles il fallait se rendre. Le lendemain, je reçus une lettre, la dernière qu'il m'ait écrite, et sur-le-champ je me mis à chercher, certain d'ailleurs d'avoir, dans leur temps, brûlé ces paperasses. Il va sans dire que je ne trouvai rien. L'idée me vint alors, pour lui être agréable, d'improviser à neuf un *scenario*, ce que je fis en toute hâte, et quand j'arrivai ce jour-là rue Montaigne, son domestique m'apprit qu'il était un peu *indisposé*. On sait ce que cela voulait dire.

V

Bien avant M. Gounod, Meyerbeer avait eu longtemps l'idée de prendre Molière à partie ; mais ce qui l'attirait, ce n'était point *le Médecin malgré lui*, ni les curiosités de ce genre, il s'attaquait à plus difficile, et, du premier coup, lia commerce avec *Tartuffe*.

Voilà, dira-t-on, un singulier sujet d'opéra.

Il se peut que, au simple point de vue du répertoire ordinaire, la chose paraisse, en effet, fort étrange ; encore que la comédie de Molière abonde en vraies situations musicales, — prenez l'introduction, par exemple, et la grande scène, j'allais dire le grand duo du quatrième acte, se terminant en trio par la soudaine apparition d'Orgon, jusque-là resté sous la table ; — mais en dehors de l'intérêt dramatique, il y avait là pour Meyerbeer la peinture des caractères : les portraits, et c'est

à ce propos surtout qu'il faut regretter que cette étude n'ait pas été menée à fin. Un Tartuffe de Meyerbeer, d'après Molière, cela vous mène à penser à certaines toiles du Titien, cet autre peintre d'histoire qui faisait, lui aussi, mais seulement par occasion, des portraits!

VI

N'importe, la chose devait rester à l'état d'étude. Meyerbeer professait et pratiquait à l'endroit des chefs-d'œuvre certaines théories que nous avons souvent discutées ensemble à propos de *Faust*.

« Les chefs-d'œuvre, pensait-il, doivent demeurer ce qu'ils sont au jour de leur formation; — la musique, a dit l'archimaître de toute critique moderne, — la musique commence où la parole s'arrête. Dès lors, pourquoi de la musique là où la parole suffit? *Hamlet*, *Faust*, *le Cid*, *le Misanthrope* sont des ouvrages qui vivent de leur propre

vie et n'ont besoin de rien pour se compléter, étant en eux la perfection, la chose excellemment complète. — Les passions et les amours vulgaires qui remplissent toutes les années des centaines de romans sont ce qu'il faut à la musique. Elle se charge, à proportion du génie du *maestro*, de leur ôter l'air vulgaire et de les élever au sublime. — Qui a dit cela? Votre ami Stendhal. Ce qui n'empêche pas Shakspeare et Goethe d'abonder en situations, en idées musicales qu'il est permis à un musicien de s'approprier, mais en les renouvelant en quelque sorte, en les prenant de côté plutôt que de front, en évitant les comparaisons écrasantes, car, je le répète, on ne refait pas ce qui est fait et parfait. Croyez-vous qu'un remaniement dramatique en vers ou en prose du sujet de *Don Juan* soit possible au théâtre après Mozart? pourquoi donc m'arrogerais-je le droit de mettre en musique ce qui appartient à Shakspeare et à Goethe, et ne saurait, quoi que je fasse, appartenir qu'à eux? »

VII

Cependant, en dépit de sa théorie, certains sujets attiraient Meyerbeer, *Faust* surtout, mais par l'idée symbolique plutôt que par le côté vivant et pittoresque, qui lui semblait, au point de vue littéraire, trop définitivement arrêté, fixé, pour pouvoir, musicalement, se cristalliser à l'état de chef-d'œuvre. Étudier dans la profondeur de ses angoisses misérables cette âme travaillée du mal de tous les doutes de l'humanité, la suivre à travers toutes ses palpitations et ses ivresses jusqu'à la période suprême de réconciliation et d'apaisement par l'amour, c'était de quoi tenter le génie d'un grand artiste. D'un pareil thème Beethoven eût fait le programme d'une symphonie ; Meyerbeer, plus spécialement objectif, et qui partout voyait, sentait la vie, en a composé l'intermède de *la Jeunesse de Goethe*, qui — renfermant l'épisode

tout entier de la Cathédrale, reliant entre elles la première et la seconde partie du poëme, — devait, par un effet à la Michel-Ange, rattacher au cri de l'abîme les voix du ciel, aux gémissements du désespoir l'hymne de délivrance... je m'arrête, car j'aurai à revenir plus loin sur ce sujet.

XV

Pourquoi Meyerbeer ne fit point un opéra de *Faust*. — Les deux maîtres désignés par Goethe. — Les femmes de Mozart. Ce qu'entre ses mains Marguerite fut devenue. — La fascination exercée sur les musiciens par certains chefs-d'œuvre littéraires. — *Othello*. — *Roméo et Juliette*. — La vraie manière pour la musique d'intervenir. — Mendelssohn et le *Songe d'une Nuit d'été*. — Beethoven et *Coriolan*. — *Egmont*. — Un maître dont l'auteur de *Faust* n'a point parlé.

I

Goethe, parmi tant de maîtres qui défilèrent devant lui dans sa longue carrière, en nomma deux pour composer de la musique sur son poëme: le premier de ces deux fut Mozart, le second Meyerbeer.

On sait quel effet produisit jadis sur l'Allemagne l'apparition de cet immortel *Don Juan*, un enthousiasme à peu près pareil à celui que devait soulever à son heure la publication des premiers fragments de la tragédie de Goethe. En présence de cette musique, qui, non contente de prodiguer des trésors de mélodie et de science, venait, comme la philosophie, toucher au fond même des choses, les esprits s'émurent, tressaillirent. Gluck et Lessing n'étaient plus là pour voir avec ravissement mûrir et se dorer au soleil les glorieux fruits qu'ils avaient semés ; Beethoven était trop jeune encore ; Haydn seul put comprendre et se dire qu'on avait affaire au plus grand musicien qui jamais eût existé.

Cependant à côté de Haydn veillait Goethe, dont l'œil déjà planait au-dessus des fluctuations de l'esprit national comme l'œil du souverain plane au-dessus de son peuple. Il entendit l'opéra nouveau, et de cette impression première naquit sans doute l'idée, plus tard formulée par lui, que Mo-

zart eût été le seul homme capable de mettre en musique et les luttes morales de Faust et le douloureux roman de Marguerite. Goethe avait compris la divine aptitude de Mozart à connaître, à interpréter le cœur des femmes. Il sentait quelle incomparable figure musicale eût faite de sa Gretchen le chantre de dona Anna, d'Elvire, de Zerline, de Costanza, de Suzanne, de la comtesse, de Pamina, le créateur de tant de types ravissants qui, pour l'originalité suprême, le charme idéal et l'aristocratique distinction, mériteraient d'avoir, à l'égal des héroïnes de Shakspeare, leur livre de beauté.

II

Chaque génie a son coup d'œil particulier, sa manière d'envisager les choses. Pour un Praxitèle, le beau humain n'existe qu'à la condition d'être l'image du divin; pour un Raphaël, pour un Titien, les formes et les couleurs ne sont que le

moyen de traduire au dehors la vie intime. Shakspeare en vent à la pensée et à l'action de l'homme, à l'éternel conflit du bien et du mal, au spectacle de l'ordre moral universel. Mozart, lui, aura surtout la perception des phénomènes de la sensitivité, et de cet état pour ainsi dire métaphysique se dégageront ces trésors de sympathie, ces effluves de pressentiment auxquels les compositions mêmes de son enfance empruntent une émotion, un idéal passionné que l'amour vrai seul communique aux œuvres de ses inspirés. Il est donc facile de supposer, après cela, ce que fût devenue la Marguerite du poète entre les mains d'un musicien aussi prodigieusement doué de la vie nerveuse.

Je me demande cependant si, tout en complétant cette âme adorablement féminine de la manière la plus conforme à l'intention de Goethe, Mozart eût possédé ce qu'il fallait pour rendre dans sa profondeur caractéristique l'immense aspiration de Faust. Mozart avait certes à un très-haut degré le sens philosophique; il suffirait, pour

s'en convaincre, d'étudier le surprenant tableau du sanctuaire d'Isis dans son dernier et peut-être son plus grand chef-d'œuvre, *la Flûte enchantée;* mais le désir de connaître était chez lui moins inquiet, moins anxieux que chez le poëte : son regard ne plongeait pas si avant dans les abîmes de l'esprit. Vers la réconciliation, l'apaisement eût tendu plutôt sa recherche de la vérité. Cette lutte implacable, à outrance, qui dans le personnage de Goethe ne se trahit que par les horreurs du doute et les déchirements de la conscience, eût été bien plus l'affaire d'un Meyerbeer. N'importe, un pareil génie musical étant donné, cette élaboration du poëme eut produit son résultat et l'on conçoit que Goethe l'ait rêvée. Il se peut qu'en se transformant de la sorte, le caractère de Faust eût perdu quelque chose de son être métaphysique, mais comment oser soupçonner ce que serait devenue la figure poétique reproduite par le génie et l'art divin d'un Mozart à coté de celle de Marguerite dans chacune de ces scènes typiques qui leur

servent de cadre, et, comme ces transfigurés des tableaux de la primitive école italienne, se détachant désormais plus lumineuse et plus vivante sur le fond d'or des immortelles mélodies?

« Hélas! écrivait Goethe à Schiller, Mozart n'est plus, et sa perte a rendu vaine toute perspective sur quoi que ce soit de semblable. »

Qui sait?

III

Trop souvent cette voix qui chante au fond de certains chefs-d'œuvre qui sont des mondes, ressemble à ces voix de l'abîme, à cette Loreley des tourbillons du Rhin qui ne vous charme que pour vous engloutir. Bien des maîtres et des plus illustres ont cédé à la fascination. Rossini lui-même, écrivant *Othello*, se laissa leurrer; il est vrai que c'était dans sa période italienne, et que plus tard, mieux avisé, il eût résisté. De cette entreprise d'un cerveau tel que celui-là sur l'œuvre de Shak-

speare que restera-t-il ? Un seul acte, le troisième. Et de *Roméo et Juliette*, moins encore. Il serait difficile de nommer tous les musiciens que ce merveilleux poëme de l'amour et de la jeunesse a séduits, captivés. Zingarelli, Steibelt, Vaccaj, Bellini, les uns après les autres, on les a vus succomber à l'illusion, au mirage, et si la collaboration de Rossini avec Shakspeare n'a produit dans l'*Othello* musical qu'un troisième acte, on peut dire à propos de *Roméo et Juliette* que de tant d'efforts successifs, redoublés, il n'est résulté qu'un air : *Ombra adorata*, un chef-d'œuvre où l'interprétatation géniale d'une Malibran faisait pour trois minutes passer l'âme de la tragédie tout entière.

Qu'on ne s'y trompe point, cet élément musical, mêlé à la vie de certains admirables drames, ne fait pas que ces drames soient, à proprement parler, des sujets d'opéras. Mendelssohn, dans ses fragments du *Songe d'une Nuit d'été*, me paraît avoir choisi la vraie manière. Transformer en *libretto* de pareilles œuvres, c'est ravager, écorcher

le champ du génie sans profit pour personne. Bien autre chose est d'intervenir épisodiquement par des entr'actes, des accompagnements symphoniques. La scène du balcon, par exemple, travestie en duo d'opéra, perd sa plus pure, sa plus suave expression, et ce dialogue adorable où tant de réel se mêle à l'idéal devient un thème à vocalises. Trop heureux encore s'il ne nous est donné d'assister à quelque feu d'artifice chromatique de la prima donna, qui, ayant à chanter : « Mon amour, je te répète que c'est le rossignol, et non pas l'alouette,

> It was the nightingale, and not the lark,
> Believe me, love, it was the nightingale! »

ne manquera point cette occasion d'imiter, avec réponses de flûte dans l'orchestre, *le doux chant des oiseaux du bocage*, — tandis qu'il ne m'est pas prouvé qu'un peu de musique répandue dans cette atmosphère, un nuage de sons balancé vaporeu-

sement sous ce clair de lune, n'en augmentât pas le romantisme.

IV

Shakspeare savait ce qu'il faisait lorsque pour ses féeries il prescrivait l'emploi de la musique. *Le Songe d'une nuit d'été*, pas plus que *la Tempête*, n'a été composé en vue de la simple lecture, et cependant je ne puis guère supposer que le poëte voulant distribuer les rôles de sa pièce, ait eu sous la main pour jouer Puck un comédien capable de fendre l'air « comme la flèche lancée par l'arc d'un Tartare; » j'ose même douter que les acteurs et actrices chargés de représenter les elfes pussent, avec la meilleure volonté du monde, bien commodément « se pelotonner dans la coque d'un gland. » Or, c'est de la possibilité de ces phénomènes impossibles que la musique a mission, à certains moments, de nous convaincre, en dépit de ce qui se passe sous nos yeux.

Lorsque dans l'œuvre de Mendelssohn j'entends sautiller, gambader, ricaner, ironiser, le ravissant *scherzo* par lequel s'annonce l'entrée du seigneur Puck, je crois à l'instant tout ce que le poëte me raconte du personnage. Je le vois courir, gesticuler, jongler sur le théâtre ; il file à mes oreilles plus prompt et plus rapide en effet que la *flèche du Tartare*. Néanmoins, l'avouerai-je, un doute subsiste encore en moi au sujet de ces figurantes qu'on voudrait me donner pour des elfes, et dans lesquelles ma raison persiste à ne voir qu'un aimable groupe de jeunes filles ailées comme des papillons, les cheveux couronnés de roses et tenant à leur main le sceptre de lis d'Oberon. « Ce sont là de charmants enfants, me dis-je, et point des elfes, et quand les coquilles de noix seraient grandes comme des pipes de Madère, jamais ce joli monde ne s'y logerait. » Mais chut! cette fois encore j'avais compté sans la musique : écoutez ces susurrements des violons, ces glissades; le charme est complet, irrésistible, les elfes vivent, les voilà !

V

La musique, à tout prendre, ne saurait figurer en pareils chefs-d'œuvre que d'une façon épisodique, à l'état de prologue au début, d'intermède pendant la scène du bal chez les Capulets, exposant, commentant, entr'acte ici, mélodrame là, *illustration* toujours. Le théâtre de Shakspeare, de Goethe, de Molière même, est un puits d'idées musicales, mais non un répertoire de *libretti*. Que les compositeurs s'en inspirent, rien de mieux, mais sans les dénaturer, les travestir. Ces sortes de *pastiches* pouvaient être d'un autre temps ; le bon sens, la critique modernes les réprouvent. Laissons au génie ce qui appartient au génie, et, s'il nous plaît de lier commerce avec lui, que ce soit pour sa plus grande gloire et non pas seulement pour notre propre convenance. Lorsque M. Charles Kean prit à tâche, il y a quelques an-

nées, de restaurer Shakspeare au théâtre, tous ceux qui le virent à l'œuvre furent à même d'admirer son dévouement et son abnégation. C'était pourtant un comédien de rare mérite que Charles Kean : mais l'acteur cette fois s'effaça complétement et disparut devant l'amateur, l'archéologue heureux de mettre son intelligence et sa fortune au service d'une telle cause. Je comprendrais ainsi dans l'esprit du temps où nous vivons, la contenance d'un musicien. D'ailleurs, après tant d'essais avortés, de tentatives imparfaites, il n'y a désormais que deux manières de se comporter : écrire une partition en belle et bonne forme sur un *libretto* taillé de main d'ouvrier dans le chef-d'œuvre dépecé, et prendre alors sur soi de produire une de ces merveilles qui se font tout pardonner par leur éclat, ou respecter inexorablement le chef-d'œuvre auquel on touche et procéder comme Beethoven à l'endroit de *Coriolan* et d'*Egmont*, comme Mendelsshon au sujet du *Songe d'une Nuit d'été*.

VI

Un maître que l'auteur de *Faust* n'a point nommé, et qui pourtant non moins que Mozart et Meyerbeer se fût acclimaté dans cette idéale patrie, c'est Rossini. Quel Méphistophélès il aurait pu créer, ce Voltaire musicien, prenant le poëme par son côté le moins communément traité : l'esprit. Un moment après *Guillaume Tell*, l'idée lui vint d'écrire un *Faust*, puis après l'avoir caressée, il l'abandonna en se disant ce mot de tous les découragements suprêmes depuis Salomon : « A quoi bon ! N'existe-t-il donc point assez de musique comme cela ? [1] » Et pourtant c'eût été curieux. Mo-

[1] J'étais un jour chez Rossini : nous causions. Le grand maître, allait et venait, épuisant tout ce qu'il a d'esprit à me démontrer cet incroyable paradoxe, à savoir que, de son œuvre à lui, il resterait à peine trois partitions : *le Barbier*, *Othello*, — le troisième acte, ajoutait-il en se reprenant, — et *Guillaume Tell*. Puis s'arrêtant devant son piano toujours ouvert, il posait ses mains sur le

zart pour Marguerite, Meyerbeer pour Faust, Rossini pour Méphistophélès : quel rêve !

clavier, et je l'entends encore me dire, en plaquant les premiers accords du sextuor de *Don Juan :*

— A quoi bon faire de la musique quand il y a ça?

— A quoi bon, cher maître? mais tout simplement à produire *le Barbier*, le troisième acte d'*Othello*, *Guillaume Tell*, et tant d'autres chefs-d'œuvre qu'il serait de mon devoir de vous rappeler, puisque votre prodigalité trop magnifique en fait litière.

XVI

Projets de collaboration à propos d'un manuscrit trouvé dans les papiers de Weber. — Nos séances de travail. — L'aventure du comte de V. et de son professeur de flûte. — *La loi de Jara et l'Africaine.* — L'upas et le mancenillier. — Comment les maîtres *crèent*. — Une page d'Albert Dürer. — Meyerbeer et Ary Scheffer. — Mignon.

I

Longtemps il eut aussi dans son portefeuille un opéra de Weber qu'il avait pris à tâche de terminer. Parmi les papiers que laissa en mourant l'auteur du *Freyschütz* et d'*Oberon*, se trouvait le premier acte tout entier d'un ouvrage que sa veuve confia à Meyerbeer, le priant d'aviser à ce qu'on

en pourrait faire. C'était de la musique bouffe un peu à la manière d'Abu-Hassan. Meyerbeer conçut à la lecture la meilleure idée de ces fragments et forma tout aussitôt le projet d'achever la partition. Cela devait avoir deux actes : le premier de Weber, le second de Meyerbeer. Restait à trouver un poëme. Ce fut toute une histoire :

> Trois mois entiers ensemble nous passâmes,
> Lûmes beaucoup, et rien n'imaginâmes.

On ne se figure pas une telle besogne : inventer une pièce originale ayant son intérêt, sa couleur propre et dans laquelle l'ordre même des morceaux de Weber fut maintenu, à plus forte raison le sentiment et le caractère. De la pièce allemande, impossible d'en utiliser quoi que ce soit : ni ébauche, ni scenario, rien de tracé que les vers sur lesquels le musicien avait écrit ses fragments. J'avoue que jamais je n'ai tant admiré l'art d'un Cuvier reconstruisant un animal sur le simple aperçu d'un os maxillaire. J'y perdis mon latin

et mon allemand, mais j'y gagnai bien des conversations charmantes, de longues heures d'entretien où nous parlions de tout, excepté de la pièce ; les journaux en attendant l'annonçaient : « l'acte de Weber existe, un acte d'opéra bouffe, plein d'entrain, de verve et de génie ! »

Oui, certes l'acte existait, mais celui de Meyerbeer, quand viendrait-il ? C'est ce qu'à l'Opéra-Comique on ne cessait de se demander et Meyerbeer de promettre, de promettre toujours !

Vous connaissez l'histoire de cet amateur, le comte de V..., venant un jour demander à un célèbre professeur du Conservatoire, combien de temps il lui faudrait pour savoir jouer de la flûte.

— Mais c'est selon, répondit le virtuose, un an, dix-huit mois, plus ou moins.

On s'entendit et les études commencèrent.

D'abord tout alla bien, puis le zèle de l'élève peu à peu se ralentit ; et bientôt éludant toute leçon, de la meilleure grâce du monde, il se contenta chaque fois que le professeur venait, de lui

remettre son cachet après un moment d'aimable et spirituelle causerie. De flûte il n'en était plus question ; on finit même par ne plus se voir ; et ce fut le domestique qui respectueusement présenta le cachet. Au bout de dix-huit mois de ce manége, l'élève avisant son maître au foyer de l'Opéra, l'aborde et lui serrant gaiement la main :

— Vous savez, que c'est ce soir que je dois savoir jouer de la flûte!

C'est ce que Meyerbeer ne manquait jamais de me dire chaque fois que nous nous rencontrions.

— Vous savez que c'est demain que nous devons avoir trouvé la pièce!

II

Nous ne trouvions rien et ne cherchions même plus, que nos séances avaient toujours lieu deux fois par semaine, tantôt chez lui, tantôt chez moi. Nous parlions de Hoffmann et de No-

valis ; des romantiques allemands, nous passions à Victor Hugo, dont le théâtre, musicalement, l'intéressait beaucoup. Il savait à fond les divers répertoires, aimait à vous citer en passant telle situation dans laquelle il croyait entrevoir de grands effets pour son art, et quand vous lui répondiez, « Je la connais, » presque toujours il ajoutait : « Eh bien alors n'en parlez pas! » Tant il se plaisait à entasser les provisions dans le grenier d'abondance de son cerveau.

III

Je me souviens d'une série de troubles et d'angoisses que, sans le vouloir, je lui causai aux premiers temps où il commençait à s'occuper de *l'Africaine*.

Ces rapports d'idées dans lesquels nous vivions m'avaient amené à prendre note dans mes lectures, de tout ce que je pensais devoir l'intéresser. Alors déjà, comme aujourd'hui, j'aimais fort les

divagations, les courses buissonnières à travers les champs de l'intelligence ; et chaque fois qu'il m'arrivait de trouver sur mon passage une plante plus ou moins capable de fixer son attention, je la lui apportais pour son herbier en m'écriant :

« Tenez, et celle-là, la connaissiez-vous? »

Mettre Meyerbeer au défi, le prendre sans vert, c'était mon triomphe ; il est vrai qu'il fallait, pour cela, se lever matin, car le cher maître en savait long en fait de calendriers dramatiques et autres.

IV

Une fois on m'apporta de Londres un drame singulier. La scène se passait à Java et le fameux arbre dont le poison tue à distance y figurait au dénoûment.

— Lisez cela, dis-je à Meyerbeer ; j'ai idée que, musicalement, on en pourrait tirer parti ; et sans plus de façon, je me mis à lui raconter l'aventure.

— Bah ! s'écria-t-il après m'avoir écouté attentivement! mais ce n'est pas possible. Comment la situation existe?

— Oui, maître, elle existe et vous n'en saviez rien : pends-toi Crillon!

— Je n'en savais rien, qui vous l'a dit? peut-être est-ce, au contraire, que j'en savais trop.

Puis se ravisant tout à coup :

— N'allez pas croire au moins que ce soit là le sujet de *l'Africaine*.

— Je n'ai point à faire de suppositions, mais si j'en voulais risquer une, les quatre mots qui viennent de vous échapper me prouveraient que j'ai deviné juste.

— Et vous prétendez que la pièce s'appelle?

— *La loi de Java* ; lisez vous-même, *the law of Java*.

— En avez-vous déjà parlé à quelqu'un?

— Non certes.

— Eh bien n'en soufflez mot et laissez-la-moi. Cette situation, en effet, me paraît dramatique et

il faudra voir plus tard s'il n'y aurait pas à la mettre à profit.

— Oui, plus tard, répondis-je en souriant, quand vous aurez eu le temps d'achever votre partition d'*Héro et Léandre*, de composer *l'Apprenti Sorcier* et d'écrire ce fameux second acte de l'opéra de Weber, sans compter *la Vie et la Mort de Charles-Quint*, dont je ne parle pas.

— Un très-beau cinquième acte à faire, reprit-il, tout heureux de saisir au passage un moyen de détourner la conversation. Cet empereur dont on célèbre les funérailles, qui se dresse comme un spectre au milieu de l'épouvante générale et dont la mort vient enfin clore le drame tenu en suspens un moment par sa résurrection, il y a là le programme d'un finale admirable.

— Et vous comptez bien utiliser ce programme, un jour ou l'autre, continuai-je en l'interrompant, après *l'Africaine* et *la loi de Java*.

— Pourquoi plaisantez-vous? On croirait que vous vous imaginez que la situation est la même.

— Pas le moins du monde, puisque dans la pièce anglaise c'est un upas, tandis que dans *l'Africaine*, il s'agit...

— Eh bien de quoi s'agit-il, s'il vous plaît?

— D'un mancenillier. Ce qui, vous le voyez, est fort différent, en matière d'arboriculture, surtout, car pour ce qui regarde l'effet dramatique, vous conviendrez que...

— Mais comment l'avez-vous su? Excepté Scribe, Duponchel et moi, nul ne se doute de la pièce.

— Aussi est-ce vous qui venez de me l'apprendre, car je vous jure qu'en entrant j'ignorais tout et que sans votre émotion et vos réticences...

— Je vous répète que vous vous trompez, ajouta-t-il en me répondant avec un sourire d'intelligence; quoi qu'il en soit, ne parlez à personne de cette supposition et tâchez de garder pour vous votre pièce anglaise.

— La garder pour moi! cela vous plaît à dire.

Oubliez-vous que vous l'avez enfermée tout à l'heure dans votre tiroir?

— L'ai-je enfermée?

— Oui, par distraction, tout en causant.

— Eh bien alors qu'elle y reste dans mon tiroir. Au fait qu'en avez-vous besoin, qu'en feriez-vous maintenant?

— Qui sait, un opéra peut-être?

— A quoi bon, puisqu'il est déjà fait?

— Alors un mélodrame : *l'Arbre de mort*, quel titre magnifique à figurer sur une affiche de la Porte-Saint-Martin. Voulez-vous que je vienne vous lire un de ces jours le scenario; j'ai la pièce dans ma tête : cinq actes avec prologue et épilogue?

— Je crois que j'aimerais autant autre chose.

— Par exemple!

— Vous chanter votre *Chanson de mai* que j'ai mise en musique.

V

J'écoutai, c'était charmant, exquis; Meyerbeer avait, en fait d'art, les raffinements d'un voluptueux, il lui fallait passer d'un genre à l'autre, goûter à tout. Ce même homme tourmenté de combinaisons colossales qui, par le cinquième acte de *Robert*, le quatrième du *Prophète*, introduisait l'Église dans le théâtre — allait à certains moments rêver d'idylles, de chansons. Les hauteurs l'attiraient, mais tout en montant déjà il aspirait à descendre. C'était, en toute chose, un curieux; les sensations du beau ne lui suffisaient pas; il voulait celles de l'aimable, du joli. Joli encore n'est pas le mot, c'est du *lovely* qu'il faudrait dire.

Avez-vous jamais entendu, parlons mieux, jamais vu ce mot si doux s'échapper des lèvres d'une Anglaise, car il faut à la fois entendre et voir pour apprécier comme il convient les délices ineffables

du mot *lovely*. Cela ne se prononce pas du bout des lèvres, mais s'exhale des profondeurs de l'être avec un regard chargé d'extase et d'enivrement. *Sweet* est trop simple, trop modeste, trop terre à terre, et n'en dirait point davantage que le *lieblich* des Allemands ou l'*agréable* français, épithètes qui ne savent pas se prolonger dans l'infini et ne vivent que ce que vivent les roses, tandis que le mot dont je parle est comme ces nuages teints de la pourpre du soleil et qui, se dissipant, s'en vont dorer tout un horizon. Il émeut jusque dans ses cordes les plus intimes, la voix qui le soupire et sur-le-champ écarte toute idée vulgaire et triviale de l'objet auquel il s'applique.

VI

Cette *Chanson de mai*, lorsqu'il l'accompagnait et que Mario, à fleur de voix, la chantait, valait comme ce sonnet dont parle Boileau, tout un long poëme à

elle seule. Meyerbeer ne savait pas faire petit; jusque dans le joli, l'agréable, il mettait son romantisme. Prenez cette *Chanson de mai* et suivez la progression qui, doucement accentuée d'abord, finit par se résoudre sur le mot *amour* avec une force, un éclat dont l'expansion rappelle le même procédé employé dans l'air de *Grâce*, de *Robert le Diable*, et surtout dans le trio du dénoûment; c'est un diminutif de sa pensée, mais c'est toujours sa pensée raisonnant, calculant ses effets, composant.

VII

Tout compte dans l'œuvre d'un maître et ce n'est pas en vain qu'on dira d'un Shakspeare, d'un Beethoven, qu'ils ont *créé*. Vous avez vu ces puissantes images où le grand Albert Dürer, multipliant partout l'abondance, la vie, amoncelle, autour de la Vierge céleste, des trésors de végétation et de fécondité. Tandis que paisiblement, elle

sourit à son enfant divin, la vierge *naturante*, les soleils la contemplent, les fleurs par milliers éclosent sous ses pieds, les oiseaux vont à leurs nids, les abeilles à leurs ruches, les écureuils dans les branches d'arbres se lutinent, les lapins gambadent dans le pré, dans le ruisseau clair, les truites se croisent. Lumière, épanouissement, promiscuité ! Dans ce coin étroit, cette page, le génie d'un homme fait tenir l'univers. Ainsi procède l'œuvre des maîtres : création véritable où tout a sa loi d'être, son système. Ces immenses, ces incalculables symphonies de Beethoven n'entraînent-elles pas dans leur orbite planétaire, des mondes de sonates, de cantates, d'ouvertures ? Autour des soleils qui s'appellent *Don Juan*, *les Noces de Figaro*, *la Flûte enchantée*, ne voyons-nous pas graviter d'innombrables constellations mélodiques ? A cette loi de la variété dans l'unité, condition posée d'avance au créateur, quel qu'il soit, Meyerbeer ne devait point manquer ; *Robert le Diable*, *les Huguenots*, *le Prophète*, ces météores triom-

phants roulent avec eux à travers les espaces éternels des molécules de matière sidérale. Et cela est si vrai, que si je me prenais à dire l'heure et les circonstances dans lesquelles ces nébuleuses furent tirées du chaos, on retrouverait dans le sentiment qui les évoqua, comme un reste du feu cosmique ayant servi à pétrir ces trois mondes. « Envoyez-moi le chœur des étudiants, m'écrivait-il à propos de *la Jeunesse de Goethe*, j'aimerais mieux le faire en ce moment où l'impression du reste de la musique est encore chaude, que plus tard, lorsque mon imagination se sera refroidie. »

VIII

Ce fut donc à cette chaleur du soleil des *Huguenots* que toutes ces chansons de mai s'épanouirent. Meyerbeer habitait alors rue de Richelieu, à l'hôtel de Paris. Je le voyais presque chaque jour ;

l'Allemagne, ses musiciens et ses poëtes faisaient le texte de nos entretiens prolongés.

Qu'un maître tel que Meyerbeer connût à fond tous les compositeurs de son pays et des autres, on se l'explique; mais ce qui m'étonnait davantage, c'était l'esprit d'information, de sagacité qu'il apportait dans ses critiques littéraires. J'arrivais à cette époque des universités d'Iena et de Goettingue, et ne me lassais pas de provoquer la discussion. Vous eussiez dit la scène de l'Étudiant dans *Faust*. Goethe qu'il admirait par ses grands côtés, et aussi pour la forme si merveilleusement musicale de ses poésies lyriques, Goethe revenait à chaque instant. Il évoquait dès cette époque certains types de ses œuvres : Mignon, par exemple, dont la physionomie ne cessa jusqu'à la fin de le préoccuper.

A qui n'a-t-il pas demandé un poëme sur ce sujet?

Il l'aimait trop pour jamais prendre une résolution. « Je suis l'ami de vos succès et l'amant des miens, » écrivait Beaumarchais à un confrère.

Meyerbeer eut ainsi dans sa vie deux ou trois sujets dont il resta l'amant très-passionné, très-fidèle, mais très-platonique. Il les adorait comme Pygmalion sa statue; sans doute ce platonisme n'eût pas demandé mieux que de devenir un tout autre sentiment; mais où trouver quelqu'un pour donner la vie dramatique à cette idée qui le charmait?

Un jour nous étions allés voir ensemble Ary Scheffer qui travaillait à une copie de son *Mignon rêvant à sa patrie*.

— Quel dommage, s'écria Meyerbeer admirant, qu'on ne puisse pas mettre en musique de semblable peinture!

— Bah! répondit Scheffer, ayez-en seulement la volonté et vous réussirez, car m'est avis que rien de pareil ne vous serait impossible.

— Vous croyez! Eh bien, je tâcherai.

Et, en effet, Meyerbeer a tâché; lorsqu'il rendait en dernier lieu ce poëme de *Mignon*, resté quelque temps entre ses mains, ce n'est point

qu'il eût renoncé le moins du monde au sujet de ses rêves, mais au contraire qu'il avait tout simplement résolu de mettre en musique la peinture d'Ary Scheffer, d'après Goethe. On verra comment il y a réussi.

XVII

La jeunesse de Goethe. — Le drame à l'Odéon. — Comment la musique fut appelée à s'y mêler. — Une idée de M. de la Rounat. — Le Mélodrame du troisième acte et la chanson de Mignon. — Perspectives nouvelles. — Le scenario de l'intermède. — Meyerbeer chez lui. — Ses premières impressions à la lecture. — Silhouette du vieux maître.

I

Ici se place l'histoire de ce drame de *la Jeunesse de Goethe* dont on a déjà tant parlé et qu'il appelait en souriant son *Africaine* de la rive gauche.

J'avais écrit ma pièce en dehors de toute

préoccupation musicale et dans l'unique but d'étudier de plus près cette grande figure et de la montrer au théâtre *vivant ses œuvres*. La pièce terminée et lue à l'Odéon, nous nous occupions de la distribution des rôles et des détails de mise à l'étude, lorsqu'un jour, en causant, M. de la Rounat, appela mon attention sur une scène de nuit au troisième acte, où peut-être ferions-nous bien d'ajouter du *mélodrame*. On appelle de ce nom au théâtre un accompagnement symphonique qui, habilement ménagé, aide à l'effet d'une situation, et deviendra, par exemple, d'un immense secours s'il s'agit de transporter l'âme du spectateur du monde réel dans le monde invisible. Seulement, grâce à l'élévation du sujet et à la qualité des personnages, une difficulté se présentait et M. de la Rounat, avec ce sens parfait qu'il a de toutes les convenances littéraires et autres, ne pouvait manquer d'y insister.

— Il nous faut de la musique, me dit-il, c'est entendu: mais qui nous la fera, cette musique,

car nous ne pouvons penser une minute, la situation étant donnée, à recourir aux talents d'un chef d'orchestre ordinaire?

— Qu'à cela ne tienne, répondis-je, nous aurons Meyerbeer.

A ce nom, véritablement prédestiné, qui jamais ne manqua son effet sur personne, M. de la Rounat tressaillit.

— Comment, s'écria-t-il, Meyerbeer? vous croyez que Meyerbeer consentira à nous écrire là quelques mesures?

— Je fais mieux : Vous savez le chant de Mignon, au second acte, eh bien! il est déjà composé: Je le connais.

Pour, comprendre la joie de M. de la Rounat à cette nouvelle, il faut qu'on sache que Meyerbeer n'eut jamais d'enthousiaste plus sincère, plus passionné. En outre, ici la joie était complexe : il y en avait pour l'homme et pour le directeur; pour l'homme, heureux de voir s'offrir l'occasion de lier commerce avec un des plus grands esprits de son

emps, et pour le directeur intelligent qui pressentait un coup de fortune.

La première émotion passée et après un moment de silence, ce fut le directeur qui parla.

— Ainsi, vous êtes en mesure d'obtenir de Meyerbeer ces deux morceaux?

— J'en réponds.

— Eh bien, alors, je ne conçois point que pouvant avoir cela, vous n'ayez pas demandé plus.

— Voulez-vous dire que j'aurais dû mettre ma pièce en opéra, et faire chanter à Goethe des cavatines?

— Il n'est pas question de cavatines? Telle qu'elle est, la pièce me convient, je crois à un succès, et la preuve c'est que je la joue. Seulement à votre place, moi, au lieu de demander à Meyerbeer une besogne de complaisance, j'aurais voulu l'intéresser *musicalement* à l'ouvrage, et par une combinaison quelconque, créer à son génie une large part dans mon poëme.

II

Cette conversation m'avait fort impressionné. En quittant M. de la Rounat, je songeai aux conditions nouvelles à introduire, et l'idée me vint d'un intermède placé entre le quatrième et le cinquième acte, où tout un monde évoqué par le génie du maître, apparaîtrait comme dans une fresque de Michel-Ange.

La chose conçue, je passai la nuit et la journée du lendemain à l'écrire, puis j'allai trouver Meyerbeer.

— Vous voilà, me dit-il, je vous attendais pour me refaire ces quatre vers qui me *chiffonnent*.

On était alors aux environs de cette fameuse fête, donnée en l'honneur de Schiller, et pour laquelle l'auteur des *Huguenots* avait tenu à composer une ouverture et un hymne triomphal qui sont restés deux chefs-d'œuvre.

J'avais traduit de l'Allemand les paroles de l'hymne et c'étaient quatre vers de ma traduction qui le *chiffonnaient*.

Je commençai par remplacer ces quatre mauvais vers par quatre autres pires, puis, avec le recueillement que j'apportais toujours dans ces illustres confidences, j'écoutai la marche et l'hymne, une musique digne à la fois du chantre du *Prophète* et du poëte de *Don Carlos* et de *Wallenstein*. Quand il eut terminé, il me parla de ma pièce, ajoutant : Vous savez que le Chant de Mignon est composé, et que je suis à votre disposition pour les quelques mesures de *mélodrame*.

— Il s'agit bien du chant de Mignon et de vos quelques mesures !

— Quoi, reprit-il avec ce petit soubresaut nerveux qui lui était familier, et en me regardant d'un œil plein de finesse et de malice, — est-ce que M. de la Rounat ne voudrait pas de ma musique?

— Ce n'est point cela, on vous reçoit.. mais...

— A correction peut-être?

— Pas tout à fait. En principe, on vous fait l'honneur d'accepter votre musique, seulement on en réclame davantage.

— J'entends, on en veut trop!

— Vous l'avez dit.

— Voyons, expliquez-vous sérieusement, que faut-il que je fasse?

— Ceci, cher maître, puisque vous tenez à le savoir.

Et tirant de ma poche l'intermède, je le lui mis entre les mains.

Meyerbeer redevint grave, déplia le rouleau et lut lentement, *méditativement* si l'on pouvait employer un pareil terme, qui seul conviendrait pour rendre cette sérénité profonde, cet air d'impartiale autorité qu'il prenait dès qu'il s'agissait de juger une œuvre.

III

Tandis qu'il lisait, j'étudiais sa physionomie, le portrait pose encore devant mes yeux. Ce n'était plus l'homme de 1840. Sur ce visage amaigri le volcan intérieur mettait déjà sa sécheresse, les traits vigoureusement accentués de nature avaient pris, sous le double travail de l'âge et de la pensée, une sorte d'émaciation qui rappelait l'anachorète dans l'artiste. Il va sans dire que l'œil conservait toute sa flamme géniale, toute cette ardeur de la passion dont brûle la Valentine des *Huguenots*, mais les tempes se creusaient, se dénudaient. Comme chez Lamartine, les lignes caractéristiques commençaient à persister seules. L'heure du buste avait fait place à l'heure de la médaille. Il y a chez les grands hommes, divers types entre lesquels la postérité choisit et qui, une fois adoptés, ne varient plus. Chateaubriand, par

exemple, a beau avoir vécu quatre-vingts ans, nous ne cesserons jamais de le voir sous les traits de ce beau jeune homme qu'a peint Gérard, et dont le front, chargé de toutes les électricités atmosphériques du moment, semble porter ses idées comme un nuage porte la tempête. Chez Meyerbeer, au contraire, c'est le type du vieillard qui prévaudra : de ce vieillard austère et doux, affable et circonspect, modeste et digne qu'on rencontrait partout, dans les théâtres, dans le monde, et qui, toujours pensif, méditant, recueilli, trouvait moyen de s'isoler en pleine foule.

IV

Il lisait donc, attentif, sérieux, épelant, pesant chaque mot. Sa lecture dura environ trois quarts d'heure. Quand il eut fini, il posa le manuscrit sur le couvercle de son piano, qui lui servait de table de travail, et me dit :

— Mais c'est une partition que vous me donnez là, mon cher ami.

— Je le sais; auriez-vous quelque objection contre la tentative?

— Pas la moindre; cependant j'ai besoin de me reconnaître, d'y penser. Il faut d'abord que je *repasse* mon *Goethe*, puis que je lise à nouveau votre pièce. Dans quelques jours nous en recauserons.

XVIII

L'artiste et l'homme d'affaires. — Comment Meyerbeer entendait ses traités. — Entretiens au sujet de *la Jeunesse de Goethe*. — Ses idées sur la manière d'associer la musique au drame. — Une occasion pour lui de dire aussi son mot sur *Faust*. — Meyerbeer à Ems en 1860. — La partition de *la Jeunesse de Goethe*. — Une lettre de Meyerbeer aux prises avec *le Roi des Aulnes*.

I

La semaine suivante, il vint me voir. Son parti était pris ; restait à régler ses conditions. C'était là d'ordinaire le point critique.

Il y avait chez Meyerbeer deux natures bien caractérisées : l'artiste de génie obéissant de gré ou

de force à l'idée qui s'impose, et l'homme d'affaires, méthodique, précis, imperturbable dans ses ponctuations. Ceux qui ont eu l'honneur de le connaître intimement, savent seuls jusqu'où il poussait la précision. Ses traités sont les modèles du genre, des merveilles, et jamais instrument de paix ne fut dressé sur le tapis vert d'une conférence avec plus de soin qu'il n'en mettait à ses rédactions. Il avait horreur des amphibologies, et la paraphrase ne lui coûtait rien ; la paraphrase, les notes, les renvois, tout ce qui pouvait élucider un texte déjà par sa nature même inattaquable. A le voir ainsi mettre des intervalles de quinze ans entre les premières représentations de ses ouvrages, beaucoup de gens se sont figuré qu'il composait difficilement. Erreur! Jamais musicien n'eut la veine des idées plus complaisante. On sait l'histoire de l'immortel duo de Valentine et Raoul au quatrième acte des *Huguenots*, écrit d'inspiration en quelques heures, pour en remplacer un autre que Nourrit et mademoiselle Falcon se refu-

saient à chanter. J'en dis autant de la romance d'Hoël, au troisième acte du *Pardon de Ploërmel*, composée et copiée du soir au lendemain, et livrée en quelque sorte toute humide encore à M. Faure qui, dès la répétition suivante, la chanta. Le fait est que Meyerbeer avait cette fécondité naturelle de tous les esprits créateurs. Produire, vivre avec ses œuvres, c'était sa joie; il ne lui en coûtait que pour aborder le théâtre. Alors commençaient les hésitations, les doutes, les vrais tourments.

A cette recherche d'un ténor introuvable, à cette éternelle poursuite d'une cantatrice impossible, sa force s'est usée. La soif de la perfection le consumait. L'idéal de son œuvre atteint, il rêvait pour elle un idéal d'exécution. Les sots qui rient de tout estimaient cela plaisant. Avoir cinq cent mille livres de rente et s'acharner à pareilles enquêtes, travailler sans relâche quand le repos vous serait si facile, tendre avec cet effort surhumain vers le bien, vers le mieux, quand on a de la gloire à revendre, quelle duperie!

Peut-être, en effet, Meyerbeer s'exagérait-il l'importance de certains détails; pour être le premier au théâtre et partout, l'homme qui a écrit les chefs-d'œuvre que nous connaissons n'avait besoin que de se manifester librement; il y en a qui, ayant composé *les Huguenots* et *le Prophète*, se seraient imaginé avoir assez fait. Avec Meyerbeer, le chef-d'œuvre était la moindre des choses, et, non content d'avoir construit sa forteresse, on le voyait l'embastionner de toute sorte d'ouvrages avancés : monastères au clair de lune, cathédrales en fête, lacs où glissent des légions de patineurs, levers de soleil, processions, cavalcades, châteaux illuminés, que sais-je? Mais ici encore y a-t-il donc tant à blâmer, et cette prodigieuse mise en scène donnée comme en surcroît par l'auteur d'une partition magnifique en elle-même, ces décors, ces costumes, ces ballets, ne répondent-ils pas plutôt aux exigences de cette vaste et complexe machine qui s'appelle l'opéra moderne.

Faiblesse, si l'on veut, appel à la curiosité des multitudes; qui vous dit qu'il n'eut point ses raisons en agissant ainsi? et qu'importent ces préoccupations du détail, ce soin minutieux des accessoires, si, par cet appel à la curiosité du vulgaire, le maître ne travaille qu'à s'acquérir un droit de plus, le droit de lui faire entendre le plus noble langage de l'art? J'estime, certes, à leur valeur, la *Dame Blanche*, *Joconde* et le *Domino noir;* mais quand je vois un homme comme Meyerbeer donner à l'Opéra-Comique une œuvre qui produit sur le public l'effet religieux et grandiose d'une symphonie de Beethoven, j'avoue que je ne me sens pas le courage de disserter sur les moyens préliminaires par lesquels l'auteur a rassemblé là cette foule qu'il transporte et moralise, et que je ne saurais lui en vouloir de s'être servi de l'autorité de son nom et de son génie pour élever vers l'idée de Dieu et de la nature tant de cœurs bourgeois étonnés de battre. « Celui-là, écrit Schiller, qui a fait assez pour les bons es-

prits de son temps, a vécu assez pour la postérité. »

> Wer den besten seiner Zeit genug gethan;
> Der hat gelebt für alle Zeiten.

L'auteur des *Huguenots* et du *Pardon* n'improvise pas ; tout ce qu'il fait a sa loi d'être, et, pour rendre dignement sa pensée, il faut beaucoup de voix, de passion et d'intelligence. Quoi de plus légitime, de plus naturel que ses scrupules, ses tâtonnements à l'endroit de l'exécution de sa musique, quand on réfléchit à la manière dont lui-même il travaille, à l'esprit de suite et d'ordre qu'il apporte dans les moindres détails de sa composition? Beaucoup abandonner au spectacle pour pouvoir ne rien concéder dans l'idée, s'assurer d'avance le succès par des moyens qui, même reprochables, vont lui permettre de poursuivre le but final dans la plénitude de son indépendance d'artiste, problème difficile que Meyerbeer ne manqua jamais de résoudre à son plus grand honneur.

II

Décidé à entreprendre l'ouvrage que je lui proposais, il venait s'expliquer avec moi et bien préciser certains points sur lesquels nous devions avant tout nous entendre.

— Il faut d'abord, poursuivit-il, après un premier moment de conversation, que vous sachiez ce que je veux faire. J'ai beaucoup réfléchi à votre pièce, à la part que la musique y pouvait prendre, à la manière dont il importait que cette intervention fût amenée pour réussir, peut-être sommes-nous là sur la voie d'une découverte : essayons. Les vieilles formes s'usent, l'opéra en cinq actes n'est plus possible. Chercher dans les conditions de l'art moderne cette alliance de la poésie et de la musique dans le drame, que les anciens semblent avoir entrevue, cela me tente, je l'avoue ; j'ajoute même que j'y songeais depuis longtemps, et je

compte vous le prouver, si nous avons un succès, en vous proposant d'autres idées. Maintenant vous devinez ce que j'entends faire : intervenir dans votre œuvre sans m'y mêler, en quelque sorte ; vous laisser parler votre langue à vous, pendant quatre actes, puis tout à coup, entre le quatrième et le cinquième acte, ouvrir ma cataracte, déchaîner toutes les forces dont je dispose, et vous rendre ensuite la parole pour conclure. Goethe quelque part a dit : « Où la parole finit la musique commence. » C'est sur cet aphorisme que nous allons nous régler. Traduite au théâtre, la jeunesse de Goethe ne saurait être que le spectacle d'une grande nature qui se cherche. Cette crise, cette lutte du génie avec les passions et les obstacles qui l'entravent à son début, vous l'étudiez, vous, selon vos ressources, dans la mesure de votre art ; et, quand votre art a dit tout ce qu'il peut, quand vous touchez aux limites de la parole, j'arrive, moi, avec mes chœurs, mon orchestre, mes orgues, et j'entonne l'hymne formi-

dable du surnaturel. Donc, ni duos ni cavatines, rien de la tablature ordinaire ; mais à un moment donné, et se concentrant sur un seul point, toute une irradiation musicale, toute une explosion de lumière ! Je compte même tellement sur l'effet de cette concentration, que je ne veux pas qu'on entende dans la salle une note de musique avant mon intermède. Dès lors, je renonce à la chanson de Mignon, au *mélodrame* du troisième acte qui anticiperaient sur l'action que je me réserve de produire. *Je ne veux pas qu'on entende seulement un violon s'accorder ;* et quant à faire une ouverture, oui, j'en vais écrire une, très-grande, très-développée, et résumant sous ses divers aspects l'existence et l'œuvre du héros. Mais je vous préviens qu'au lieu de la placer au début de la pièce, je la mets avant mon intermède, auquel cette symphonie servira d'introduction. — Et maintenant, mon cher ami, que vous semble de mon programme ? répondez, voulez-vous de moi pour collaborateur à ces conditions ? »

J'étais émerveillé. Cette clairvoyance, cette promptitude à pénétrer au fond d'une idée, à se l'approprier, en tant que musicien, me confondaient.

— Tenez, m'écriai-je en lui serrant la main, vous n'êtes pas seulement un grand artiste, mais aussi un grand critique, un grand remueur d'idées ; il y a du Lessing et du Humboldt en vous, comme il y a du Bach et du Mozart. Ce que je vois clairement, c'est que vous allez écrire un chef-d'œuvre.

— Je l'ignore, mais c'est une occasion de dire aussi mon mot sur *Faust*, et je m'en empare. »

III

Ce n'était pas un mot, mais tout un poëme que l'auteur de *Robert le Diable* avait à dire. En dehors de l'irrésistible attraction du sujet, des raisons particulières semblaient devoir lui imposer

cette tâche. Goethe, lui-même, n'avait-il pas désigné jadis Meyerbeer comme le seul musicien capable d'écrire un *Faust*? De cette parole de l'archimaître, Meyerbeer se souvenait comme d'un oracle. Il aimait à la répéter, s'en faisait gloire, bien résolu à l'accomplir tôt ou tard. Seulement, entre son désir et la réalisation, les circonstances avaient toujours mis quelque obstacle. D'abord ce fut en Allemagne le *Faust* de Spohr, puis, en France, l'ouvrage de M. Gounod. Meyerbeer était lié avec Spohr, et l'idée de contrister un ami le détourna longtemps de son projet, qu'il aurait peut-être repris après la mort de Spohr si de nouveaux scrupules n'eussent parlé. Spohr était un ami, M. Gounod un confrère ; pour la seconde fois sa loyauté lui commandait de s'abstenir, et voilà pourquoi le *Faust* de Goethe est encore à faire en musique. Mais, s'il renonçait pour le moment à son idée, si cette vaste intelligence habituée à ne point compter avec le temps remettait, à plus tard, le soin de composer sur un si grand sujet la

partition définitive, rien ne l'empêchait du moins de s'acquitter d'une dette de reconnaissance, d'*illustrer* par certains côtés l'œuvre du maître dont le coup d'œil infaillible l'avait de si loin désigné, d'associer son nom au nom de Goethe.

Tels étaient les sentiments qui l'animaient en acceptant ce travail. Je connaissais Meyerbeer ; sa parole était d'or, aussi ne l'engageait-il point à la légère. D'ailleurs, avec lui, les difficultés ne commençaient jamais si tôt. Produire étant l'insurmontable loi de sa nature, il fallait le laisser librement choisir son heure, et surtout ne lui point vouloir fixer d'époque. Livrer son idée à cet homme, c'était, comme Polycrate, jeter son anneau à la mer, quitte à le voir reparaître dans un plat d'or incrusté de pierreries, alors qu'on s'y attendrait le moins.

IV

Nous continuâmes à nous fréquenter, à nous écrire ; mais de *la Jeunesse de Goethe*, plus un mot. Travaillait-il ? m'oubliait-il ? Je tenais trop à l'ami pour me permettre avec le collaborateur de ces curiosités qui l'importunaient ; mais certaines allusions dans ses lettres pendant l'absence, sa poignée de main plus émue quand nous nous retrouvions suffisaient à ma discrétion. Je ne savais pas s'il travaillait, et j'en étais sûr.

Il y a cinq ans environ je le vis à Ems, vers la mois de septembre [1]. Nous passâmes ensemble quelques jours, causant de tout, excepté de notre affaire.

Un matin cependant, comme nous venions de déjeuner dans sa chambre :

— Ah ça ! me dit-il, et *la Jeunesse de Goethe?*

[1] C'était en septembre 1860.

ce serait pourtant le moment d'en parler... Voulez-vous voir ma partition? elle est là.

Il ouvrit son armoire, en tira un volumineux paquet qu'il posa sur le piano et que je feuilletai avidement tout à mon aise.

C'était complet! *le Roi des Aulnes*, *le Chant des Parques* dans *Iphigénie en Tauride*, la scène de *Marguerite à l'église*, l'immense hosannah séraphique du *Second Faust:* je voyais, je touchais!

Meyerbeer, pendant ce temps, me regardait, heureux de ma joie, content de lui-même.

— Une autre fois, ajouta-t-il, vous entendrez; pour aujourd'hui c'est assez d'avoir vu. Vous pouvez maintenant répondre aux bons amis que Meyerbeer sait tenir quand il promet.

Et reprenant le volume aux sept cachets, il le renferma sous triple clef dans son coffre-fort.

V

C'était fini, nous commencions.

D'abord, ce fut M. de la Rounat, qui prévenu trop tard, et alors qu'il avait déjà contracté un engagement avec madame Ristori, ne put donner son hiver de 1861.

« *Vous me dites*, m'écrivait Meyerbeer, le 28 janvier 1861, *qu'au mois d'avril, où il était convenu que je donnerais ma partition, M. de la Rounat a un engagement avec madame Ristori, et que, par conséquent, il nous propose de donner l'ouvrage au printemps* 1862. *A cette époque, je serai certainement libre*, musicalement *parlant ; je ne vois donc pas de difficulté, quant à présent ; toutefois, mon cher ami, prendre un engagement définitif pour une époque aussi éloignée que celle-là, qui n'échoit que dans quatorze mois. c'est ce que je ne*

saurais faire dans ma position. Père de famille, n'habitant pas la France, et dans les conjonctures où nous vivons, qui sait, dans un avenir si lointain, ce qui pourrait me retenir chez moi? Si nous attendons jusqu'au 1^er^ octobre prochain à signer un traité pour avril 1861, *époque que M. de la Rounat propose, il sera sûr, sept mois d'avance, d'avoir l'ouvrage, et, de notre côté, l'avenir ne sera pas enchaîné par un si long espace.* »

Mais, avec Meyerbeer, la question d'art reprenant toujours le dessus :

« *Maintenant*, poursuivait-il, *causons un peu de notre pièce. La scène que j'avais craint le plus (celle de la cathédrale, de* Faust) *est celle qui est le mieux venue de toutes, et j'espère que vous n'en serez point mécontent. Je n'ai aucun changement à vous demander non plus pour le reste. Un seul morceau m'inquiète encore musicalement, à ce*

point que j'hésite sur le parti que je dois prendre : c'est le Roi des Aulnes.

« *La musique de Schubert, sur cette ballade, est devenue si populaire dans le monde entier, qu'il me paraît impossible d'en faire adopter au public une nouvelle sur ces paroles; et moi-même j'en ai tellement subi l'influence, que je n'ai pu parvenir à faire une musique qui me satisfasse.*

« *Je pense donc de garder le tissu des mélodies de Schubert, en mettant dessous des chœurs pour les filles du* Roi des Aulnes, *et en même temps, cela va sans dire, d'orchestrer ce morceau, que Schubert n'a fait que pour le piano.*

« *Maintenant, il y a deux façons de faire : l'une est de faire parler en* mélodrame *le père et le fils, et de donner pendant ce temps les dessins des mélodies de Schubert à l'orchestre, et de ne faire chanter que le Roi des Aulnes et ses filles ; l'autre, de faire chanter aussi les parties du père et du fils par des chanteurs. Ayez la bonté de m'écrire*

laquelle de ces deux versions vous préférez. Au point de vue exclusivement musical, il serait préférable que tous les trois chantassent ; mais je me conformerai à votre décision. Envoyez-moi aussi, et tout de suite le chœur des Étudiants, car j'aimerais mieux le faire en ce moment, où l'impression du reste de la musique est encore chaude dans mon imagination, que plus tard, quand d'autres travaux m'en auront éloigné ! »

J'ai donné ce passage de notre longue et amicale correspondance, parce que Meyerbeer y revit tout entier avec son esprit pénétrant et critique, cette conscience ingénieuse à se poser des objections, à les résoudre. Quand don Juan, dans le souper du dernier acte, entend les ménétriers lui jouer l'air des *Noces de Figaro*, il se découvre et salue Mozart ; Meyerbeer, dans *le Roi des Aulnes*, salue Schubert. C'est de l'esthétique cela, peut-être ; mais comme disait Beethoven, la musique de l'âme ne suffit plus, il faut que l'intelligence s'en

mêle ; et l'opéra moderne n'a rien fait si, bornant son ambition à s'élever au niveau musical, il n'a pas atteint le niveau de la pensée humaine au dix-neuvième siècle.

VI

A dater de cette époque, tous les hivers, à l'Odéon, se représenta la question de la *Jeunesse de Goethe*.

Retenu à Berlin, tantôt par les fonctions qu'il exerçait à la cour, tantôt par l'état de sa santé, Meyerbeer semblait, dans le public, avoir oublié le chemin de Paris.

Cependant le désir de posséder le chef-d'œuvre entrevu continuait à croître en proportion des obstacles.

Je dois dire ici qu'à lutter contre ces obstacles, à persévérer malgré tous les retards, M. de la Rounat mit une constance héroïque, une de ces

fermes résolutions dont seuls les esprits convaincus sont capables.

L'ouvrage avait beau ne pas venir, on l'attendait toujours. Chaque année on lui gardait sa place, la meilleure, dans les combinaisons du répertoire. Enfin, à l'automne 1863, Meyerbeer arrive à Paris, s'y installe, et les délibérations immédiatement sont reprises.

Cette fois, l'affaire se compliquait pour nous de la question de *l'Africaine*, qui, jusqu'alors tenue à l'écart, reparaissait avec ce don inné de passionner l'opinion. Aller en scène cet hiver même, il n'y fallait pas songer ; c'était donc un nouveau retard d'une année.

Meyerbeer donnant *l'Africaine*, on devait naturellement s'attendre à ce qu'il fît certaines réserves à l'endroit d'une partition conçue dans un système sans précédents au théâtre.

L'Africaine eut le premier tour, nous le second.

Seulement, la question de *l'Africaine* étant alors une question pendante, il fut arrêté que,

dans le cas où, par suite de l'insuffisance des moyens d'exécution, *l'Africaine* ne serait pas représentée à son tour, nous n'en conserverions pas moins le nôtre.

Telle est la simple, l'exacte vérité sur la *Jeunesse de Goethe*.

J'ai tenu à la dire, pour bien préciser certains points qu'il importait de mettre hors de discussion.

La partition de Meyerbeer existe, complète, achevée, authentique; d'autres que nous l'ont tenue entre leurs mains.

Il ne s'agit donc point d'en venir parler comme d'une chose qu'il *projetait*.

Le projet s'est réalisé.

L'idée s'est faite œuvre.

Et l'œuvre aura sa destinée.

XIX

Retour à Paris pendant l'automne 1863. — La maison de la rue Montaigne. — Dernier entretien. — Conclusion.

I

Jamais sa pensée n'avait été plus vivace, plus puissante. Tout l'intéressait, tout l'occupait.

Depuis son arrivée à Paris, au commencement de l'automne 1863, une activité nouvelle s'était emparée de lui.

Fermement résolu cette fois à donner son *Africaine*, il étudiait les voix, prenait ses dispositions, non plus en hésitant, comme un joueur qui ne demande qu'à renoncer d'avance à la partie, mais

en maître dont la volonté s'est enfin arrêtée et qui, ne réclamant désormais rien d'impossible, fera tous ses efforts pour concilier les exigences de la grande œuvre qu'il prépare avec les moyens qu'il trouve sous sa main.

Il s'occupait aussi de la mise en scène de *la Jeunesse de Goethe;* puis c'était une *Judith*, commencée jadis pour la Cruvelli, et reprise avec passion dans ces derniers temps. Puis, que sais-je encore : des ouvertures, des marches, des cantates.

Et comme si tant de travaux, de soins, de préoccupations, ne suffisaient pas à cette activité toujours en éveil, à cette aspiration éternellement inassouvie, il rêvait à des sujets d'opéra comique, feuilletant tous les romans nouveaux publiés en France et en Allemagne, repassant dans les divers casiers de son cerveau les idées qu'il y tenait en grange pour les utiliser à un jour donné.

Et remarquez qu'il appelait cela ses loisirs et ses récréations.

Écrire, composer, partout et toujours : dans le coupé d'un chemin de fer, dans la voiture de remise qu'il prenait pour aller à un rendez-vous d'affaires, c'était pour lui la loi et le devoir. S'il allait à pied, il choisissait les endroits écartés et s'arrêtait de temps en temps pour fixer à la hâte au crayon, sur son carnet, une modulation entrevue, une note heureuse saisie au vol. Et dire que souvent ceux qui le rencontraient ne se faisaient aucun scrupule de l'interrompre ; et sottement, niaisement, avec cette imperturbable assurance du fâcheux, l'abordaient en s'écriant :

— C'est vous, cher maître ; que je suis donc aise de vous voir ! Eh bien, à quand *l'Africaine?* Que faites-vous en ce moment ?

Le pauvre grand homme, de la sorte pris au dépourvu, maudissait, *in petto*, ses lunettes vertes de n'avoir pas su assez le déguiser et, regardant son interlocuteur, que d'ordinaire il connaissait à peine, se hâtait de couper court à la conversation ; quelquefois, cependant, perdant patience :

— Ce que je fais, monsieur? répondait-il, mais vous le voyez, je descends les Champs-Élysées.

II

Comme Lamartine, il était tous les jours au travail dès six heures; vers midi, après son déjeuner, il s'habillait, faisait ou recevait quelques visites, toujours selon son programme de la semaine; car, dans cette existence régulièrement laborieuse, rien n'était livré à l'aventure. Vers deux heures, il allait prendre l'air, rentrait à trois, et se remettait à l'œuvre, prolongeant cette fois la séance jusque vers le milieu de la nuit, et se donnant à peine le temps nécessaire pour dépêcher son dîner; et, après ce dîner très-modeste, le léger somme auquel il lui fallait absolument satisfaire.

J'ai nommé Lamartine; ce n'est pas seulement par cet incessant besoin de travail que ces deux grands esprits se ressemblaient. Il y avait, chez

l'auteur des *Huguenots* et du *Prophète*, une faculté de planer et de s'oublier dans les plus hautes sphères de l'intelligence que je n'ai jamais rencontrée que chez le poëte des *Harmonies* et de *Jocelyn*. A chaque instant il arrive à Lamartine, par les espaces qu'il mesure dans sa conversation, de vous donner à penser ce qu'il se propose de faire dans cinquante ans; et lorsque, à l'âge de soixante-douze ans, Meyerbeer, amoncelant poëme sur poëme, plan sur plan, se créait un avenir irréalisable, si les imbéciles pouvaient sourire d'un tel oubli, les honnêtes gens n'y voyaient, eux, qu'une preuve de plus de cette inébranlable sérénité que l'habitude des choses de l'intelligence donne à certains êtres privilégiés. Qu'importe l'espace, le temps à qui vit avec les idées!

Supposez que toutes ces splendides imaginations qu'il roulait dans sa tête, Meyerbeer eût assez vécu pour les voir naître et grandir à l'existence, croyez-vous que son génie se fût arrêté là? non : à ces rêves anciens des rêves nouveaux auraient

succédé, et ainsi de suite jusqu'à la fin des temps. Titien avait cent ans lorsqu'il mourut, Michel-Ange quatre-vingts, Goethe quatre-vingt-quatre, et tous trois se sont endormis pleins de chefs-d'œuvre, derrière lesquels d'autres chefs-d'œuvre allaient éclore comme des myriades d'étoiles d'une voie lactée dont ces grands cerveaux furent les firmaments.

III

Un dimanche de printemps, je montai chez Meyerbeer. Il était environ deux heures; lui-même vint m'ouvrir la porte, se trouvant seul. De quoi ne causâmes-nous pas? Heureux, bon, familier, en belle humeur de projets et de confidences, il me raconta de nouveau son parti pris très-arrêté de donner *l'Africaine* et les chances, sinon fort brillantes, du moins acceptables, qui se présentaient pour l'exécution de son ouvrage.

Ensuite, il me parla de la Patti, et, tout entier

à l'enthousiasme dont je l'ai toujours vu animé à l'égard de cette jolie petite merveille, il me dit : qu'il voulait absolument écrire à son intention un opéra en un acte.

— Y pensez-vous, répliquai-je, avec toutes les affaires que vous avez sur les bras ?

— Pas tant d'affaires ! reprit-il en souriant, car après *Judith*, déjà terminée à moitié, et l'opéra comique auquel je pense pour M. de Leuven, un galant homme à qui je voudrais très-sincèrement pouvoir être agréable, je n'ai rien, que je sache, sur le métier.

— Bon, m'écriai-je en doutant un peu, encore notre histoire d'*Héro et Léandre*, un intermède antique rêvé aussi par nous, s'il vous en souvient, aux beaux jours de la Grisi et de Mario : rêve si complaisamment prolongé que, pour ne pas sortir de l'antique, nous pourrions l'appeler aujourd'hui *Philémon et Baucis*.

— Bah ! nous en avons causé ensemble, cela suffit. N'est-ce pas vous qui me citiez cette parole

de Chateaubriand : « Les chimères sont comme la torture, ça fait toujours passer une heure ou deux ! » Écoutez-moi, mon cher ami, il y a, au répertoire de l'Opéra, des partitions en deux actes, comme *le Comte Ory*, *le Philtre*, *le Dieu et la Bayadère*, de *petits* ouvrages qui sont des chefs-d'œuvre, et qui, malgré cela, n'ont jamais eu la moindre influence sur la recette.

— J'entends, et vous voudriez tenter d'écrire un acte capable, à force de passion dramatique et de spectacle, de suffire à lui seul à toute la curiosité d'une soirée.

— Jugez-vous la chose impossible ?

— Oui, certes, pour tout autre, mais pas pour vous.

— Il faudrait alors tenter l'expérience à Londres, sur la scène de Covent-Garden. Quitte à faire engager la Patti à l'Opéra si l'on réussissait.

IV

Nous nous levâmes, et, tout en continuant à causer, nous regardions la foule des promeneurs circuler dans les Champs-Élysées. Les arbres verts, les fontaines jaillissantes, les enfants mieux peignés, les habits, les blouses, tout respirait un air de dimanche ; les équipages, superbement attelés, galopaient vers le Bois ; les fiacres et les tapissières en revenaient au petit trot de leurs haridelles, portant sur l'oreille, comme une cocarde du printemps, des branchages de marronniers.

Heureux, calme, jouissant avec ivresse de cette récréation d'un moment, Meyerbeer regardait passer la fête par la fenêtre de son cabinet, et je l'entendais murmurer à part lui ce vers de *Faust* :

Jeder sonnt sich heute so gern.

Il en était tout fier, de ce petit cabinet donnant sur la perspective la plus animée de la grande ville, offrant juste assez de place pour contenir son piano et un ami, et avec cela bien ensoleillé et propre au travail, sa grande affaire : *Porro unum est necessarium*, mâle devise empruntée par les Normanby aux livres saints, et que chacun d'ailleurs s'applique plus ou moins dans la vie en se réservant de la traduire à sa guise. Une seule chose en effet est nécessaire. Reste à savoir laquelle? Pour les uns, c'est une calèche à huit ressorts; d'autres préfèrent des titres, des honneurs, le pouvoir. Meyerbeer, lui, ne vivait que pour la gloire intellectuelle.

Un bel esprit de nos amis, un gentilhomme qui, tout académicien et pair de France qu'il fût, se piquait à très-bon droit de littérature, n'hésitait pas à confesser que, même au prix de l'immortel honneur d'avoir écrit *Tartuffe* et *le Misanthrope*, il n'aurait pas voulu s'appeler Molière. De tels paradoxes, s'il est possible qu'à certain point de vue

ils se puissent soutenir, Meyerbeer ne les comprenait pas. Je l'ai certes toujours connu bon Prussien, mais je doute qu'il eût consenti à échanger sa renommée contre celle d'un maréchal d'armée, fût-ce le maréchal Wrangel, et les lauriers de l'auteur des *Huguenots* contre ceux du vainqueur de Düppel. Le monde de l'intelligence a des servitudes, mais il a aussi des grandeurs qui, à ses yeux, dépassaient tout.

Pour l'une de ces grandeurs, Meyerbeer eût donné son existence comme le soldat donne sa vie sur les champs de bataille. D'ailleurs sa vie fut un champ de bataille où nous l'avons vu lutter et souffrir jusqu'à la fin. Car il faut bien qu'on le sache, pour l'artiste comme pour le soldat, les conditions sont les mêmes : l'argent, comme la naissance, ici, importe peu, et ces millions, qu'on a si souvent et si indignement reprochés à Meyerbeer, n'empêchaient pas plus l'auteur des *Huguenots* de souffrir les mille tortures de la vie d'artiste que le grand nom qu'ils portent n'empêche un Laroche-

foucauld ou un Windischgraetz de tomber sous la balle ennemie.

S'appeler Montmorency, Hohenzollern, Wittelsbach, c'est bien beau ; mais avoir écrit *Don Juan* et s'appeler Mozart ! N'importe ; au-dessous de Mozart il reste encore d'illustres places, et, *Don Juan*, ni *la Flûte enchantée*, ni *les Noces de Figaro*, n'étant plus à faire, l'homme qui a écrit *Robert le Diable*, *les Huguenots* et *le Prophète*, a pu se dire en mourant qu'il n'avait pas vécu pour rien.

A propos de *Don Juan :*

Un soir que nous sortions ensemble des Italiens, où le chef-d'œuvre, on peut l'avouer, venait d'être exécuté en dépit du sens commun, je lui demandai s'il trouvait que l'exécution fût la seule cause de la froideur glaciale du public, et j'ajoutai, quant à moi, qu'il me semblait que le chef-d'œuvre ne suffisait plus aux besoins du temps.

— Ah ! répondit-il, et pourquoi, s'il vous plaît, *Don Juan* ne vous suffit-il plus ?

— Dame ! je ne sais trop ; peut-être parce que j'ai entendu hier le quatrième acte des *Huguenots*.

— En ce cas, mon cher ami, permettez-moi de me le dire : Tant pis pour le quatrième acte des *Huguenots*.

V

M. Heine, qui aimait à mordre les Titans à la cheville, s'est un jour demandé, dans une boutade plus ou moins venimeuse : « Quand Meyerbeer sera mort, qui donc s'occupera de sa gloire? »

Qu'on se rassure : Meyerbeer est mort, et sa gloire ne court aucun danger. L'homme qui a écrit *Robert le Diable*, *les Huguenots*, *le Prophète*, *Struensée*, *l'Étoile du Nord*, *le Pardon de Ploërmel* et *l'Africaine*, — ce génie-là s'est créé des sympathies et des enthousiasmes qui le suivront à travers les âges.

Il régnait en souverain sur toutes les scènes de

l'Europe[1] ; il passionnait la foule et aussi les envieux. Que de fois, au lendemain d'un de ces succès qui remuaient le monde, n'ai-je pas surpris d'honnêtes compositeurs, groupés autour d'un piano, épluchant sa partition nouvelle et s'évertuant à la battre en brèche. Pauvres niais, qui ne s'apercevaient pas que cet acharnement même était un hommage rendu au génie du maître; et que c'était encore s'occuper de sa gloire que de se réunir de la sorte en conciliabule pour décréter dans leur impuissance que *le Prophète* était le produit d'un cerveau malade, et *le Pardon de Ploërmel*, l'œuvre sans mélodie d'un musicien à bout de voie, fort heureux d'être assez riche pour payer sa gloire !

Sa gloire ! Qu'ils ferment donc les yeux pour

[1] Les directeurs de théâtre le savaient bien. « Avec lui, aime à dire M. Nestor Roqueplan à qui restera l'honneur d'avoir monté *le Prophète* à l'Opéra, et plus tard à l'Opéra-Comique, *le Pardon de Ploërmel*, — avec lui je ne discutais point; tout ce qu'il me demandait, je le lui donnais, et parfois il m'est arrivé de le fâcher par mon obstination à vouloir signer ses traités sans les lire. »

n'en pas être offusqués, car le rayonnement n'est pas près de s'éteindre. Quant à nous qui l'aimions, soyons sans crainte sur l'avenir de tant de chefs-d'œuvre désormais hélas émancipés. Il est plus facile de tresser des couronnes que de trouver des fronts dignes de les porter. Ceux qui s'occuperont de la gloire de Meyerbeer, maintenant qu'il n'est plus, sont les mêmes qui, de tout temps, se sont occupés de la gloire des grands génies dont s'honore l'histoire de l'esprit humain; que ces génies s'appellent Eschyle ou Dante, Michel-Ange ou Beethoven.

EPILOGUE

L'AFRICAINE A L'OPÉRA

Meyerbeer et Scribe. — Leurs rapports intellectuels. — Comment se forma l'*Africaine*. — Les caractères : Vasco de Gama, Sélika, Nélusko, le grand Inquisiteur, le grand Brahmine. — La partition : effets de couleur. — Le premier acte et le quatrième. — L'élément politique, religieux, pittoresque. — Le Cantabile de Vasco. — Le duo. — Valentine, Fidès et Sélika. — Les seize mesures de Symphonie dans la scène de Mancenillier. — L'instrumentation de Meyerbeer. — Les chanteurs : M. Faure, M. Naudin, madame Marie Sax. — Quelle place occupe l'*Africaine* dans l'œuvre de Meyerbeer. — Le beau musical.

I

« Un musicien est responsable du sujet qu'il traite, et vous ne vous imaginez pas peut-être qu'on mette un *libretto* dans la main d'un compositeur comme dans celle d'un enfant l'on

met une pomme. » Déjà, du temps où Weber se prononçait de la sorte, la musique ne suffisait plus à faire à elle seule l'intérêt et la fortune d'un opéra. On n'en était point encore à cette prescription toute récente de l'école de l'avenir, à savoir qu'en bonne règle et forme il ne pouvait y avoir dans un opéra qu'un texte unique, lequel, paroles et musique, devait sortir de la même main ; mais le précepte allait s'affirmant chaque jour en Allemagne, et tandis que nos voisins l'exploitaient à leur manière en y cherchant l'*absolu*, le système, nous qui l'avions inventé, nous nous contentions d'en user librement. On a prétendu que, plus encore qu'Auber, Rossini et Meyerbeer, Scribe était le véritable auteur de l'opéra moderne ; c'est sans doute beaucoup dire. Je ne saurais nier pourtant que cet esprit si chercheur, si adroit, si inventif dans ses comédies de genre, ait apporté dans les combinaisons de ses grands ouvrages destinés à la musique un sens du romantisme le plus dramatique, un art jus-

qu'alors inconnu de parler aux masses, de les entraîner.

Scribe, dans l'acception littéraire du mot, n'exécutait pas : dans ses drames les mieux réussis du Théâtre-Français, *le Verre d'eau*, *une Chaîne*, un style impossible gâte souvent les meilleures scènes ; mais dans un opéra le drame ne vaut que par la conception, et, quant au style, le musicien se charge d'en avoir pour tout le monde. Ce n'est pas en vain qu'on dit : « le maître. » Qu'importent le vers, la prosodie? Des éléments dont ailleurs vit la poésie, images, nombre, rimes, — il fait un bûcher des cendres duquel, comme un phénix, la musique va naître. Métastase, qui fut le Scribe de son temps, donnait tout à la forme, à la plasticité du poëme, sorte d'échafaudage pour servir à l'édifice du compositeur. Chez Scribe au contraire, c'est la situation qui domine, la forme ne compte pas, l'œuvre ne vaut ni par le style ni par la couleur ; mais comme matière à contrastes, comme programme musical, c'est quelquefois ad-

mirable. Vous y retrouvez jusqu'aux tendances politiques du moment.

On conçoit quel immense parti dut tirer d'un pareil ouvrier le génie d'un Meyerbeer avec sa double vocation de critique et d'artiste. Meyerbeer ne fut jamais un simple musicien. Ni ses conditions de naissance et de fortune, ni le mode de son éducation n'étaient de nature à faire de lui ce qu'on appelle un *spécialiste*. Il arrivait à la musique par la grande route de la vie et non par le chemin de l'école. De là ses variations d'esthétique, son cosmopolitisme, de là certaines contradictions douloureusement ressenties au fond de l'être qui furent comme les revendications tragiques du destin dans son existence d'olympien. Je ne pense pas qu'on doive juger un grand artiste uniquement d'après la mesure absolue de son art. S'il fut le moins naïf des inventeurs, sa haute raison, la vaste culture de son esprit le mirent à même de faire pour cet art plus que nul autre n'avait fait, et d'élever en quelque sorte d'un

degré le niveau social de la musique en lui ménageant son entrée dans ce cercle magique où elle allait se rencontrer avec la poésie, la littérature et la vie politique de son temps. De ce que l'art y perdit, la cause de l'intelligence en profita. Il est certes permis à notre époque de déplorer qu'on n'y sache plus peindre aussi naïvement qu'un Giotto; mais, tout en déplorant ce grand malheur, on peut également s'en réjouir.

Scribe convenait à Meyerbeer. Ce n'était point, comme avec Auber, une association de deux esprits de même famille se complétant l'un par l'autre; c'était une sorte de commerce indépendant entre consommateur et fabricant. Poëte autant qu'on peut l'être, Meyerbeer n'avait besoin que d'un metteur en œuvre habile à donner force de situation à l'idée qu'il apportait. Cette idée, Scribe ne la comprenait pas toujours du premier coup; il la *désoriginalisait*, lui donnait couleur bourgeoise, et c'était au tour de Meyerbeer, la reprenant de ses mains, de lui rendre sa virtualité

première. On eût dit une pierre précieuse, émeraude, rubis ou diamant, devenue terne sous le souffle du lapidaire, et dont l'art de ce Cellini rallumait l'éclat naturel.

Ainsi s'étaient faits *Robert le Diable*, *les Huguenots*; ainsi se forma *l'Africaine*. Ce grand esprit, incessamment en voie de recherches, aimait à se poser des problèmes en apparence inabordables à la musique. *E pur si muove;* il semble que de cette parole de Galilée en prison soit sorti son Vasco de Gama, l'homme de l'idée implacable, de la protestation démoniaque, l'inspiré, l'halluciné, qui sur la paille des cachots entend des voix qui l'appellent de l'autre côté des océans. Il va sans dire que ce personnage tout de convention ne se rattache par aucun point à l'histoire. La figure, telle que d'abord on nous la représente, offrirait plutôt certains traits de ressemblance avec Christophe Colomb. Scribe, à la rigueur, pouvait confondre, et pour les besoins de la pièce passer au compte de son héros les persécu-

tions dont fut l'objet l'illustre navigateur génois. Que Vasco de Gama, qui jusqu'à la mort ne connut que les faveurs des hommes et de la fortune, supporte ici mille désastres, que l'inquisition et le pouvoir temporel l'accablent de leurs anathèmes et de leurs supplices chaque fois qu'il veut ouvrir la bouche pour la gloire future de sa patrie, le ciel me garde de prétendre récriminer, au nom d'un ridicule pédantisme, contre de pareilles licences qu'il faudrait inventer à l'Opéra, si de tout temps elles n'avaient existé. Cependant, si avec Scribe je renonce volontiers à discuter un point d'histoire, j'entends, lorsque j'ai affaire à Meyerbeer, que la loi des caractères soit respectée. Ainsi, à mesure que nous avançons dans l'ouvrage, le personnage de Vasco se complique d'éléments trop étrangers à sa nature ; il y a, qu'on me passe le mot, bifurcation. Jamais ce martyr de sa découverte, ce fou sublime que nous avons connu aux premiers actes, ne saurait ouvrir son âme aux extases embrasées des deux derniers. L'inten-

sité de l'idée exclut ici la domination d'un sentiment. Un Christophe Colomb, un Galilée, un Vasco de Gama, mis au théâtre, ne peuvent intéresser que dans les conditions particulières de leur lutte avec la destinée. Lorsque Meyerbeer place entre deux femmes ce héros qu'il vient de peindre à si grands traits dans la magnifique scène du conseil, Meyerbeer manque à la logique du caractère de son Vasco, et le musicien, dominant chez lui l'esthéticien, cède à cette loi fascinatrice qui veut que dans un opéra le héros soit toujours un ténor et que le ténor soit toujours amoureux.

Or, ce n'est pas simplement d'une femme, mais de deux, que Vasco de Gama est amoureux. Il met à passer de la blanche à la noire et de la noire à la blanche une légèreté d'évolution faite pour déconcerter l'intérêt qui s'attache à un jeune premier, à plus forte raison incompatible avec la grandeur du type proposé d'abord. « Sire, vous êtes vous-même une cérémonie ! » Sans aller jusqu'à cette apostrophe que le pinceau d'un Titien

semble adresser à la figure d'un Philippe II, j'aurais voulu plus d'esprit de suite dans l'attitude de ce caractère, je m'attendais à plus de fanatisme dans l'idée. L'homme qui brave l'anathème pour donner un monde à son pays n'a point de ces velléités à la Faublas. Il est vrai que, si le portrait historique perd beaucoup à cette circonstance, la partition y gagne d'incomparables trésors de mélodie. Évidemment, sans cette entorse donnée à la composition systématique du personnage de Vasco, le splendide duo du quatrième acte n'aurait pas vu le jour, une page éclatante celle-là, qui, dès l'entrée en matière, tourne au chef-d'œuvre, et va se développant dans une gamme telle que, lorsque vient la fin, vous vous dites : Le duo de Valentine et de Raoul dans *les Huguenots* a trouvé son pendant, s'il n'est dépassé ! — D'ailleurs, proclamons-le tout de suite, la richesse mélodique fait de cet opéra un ouvrage à part entre les meilleurs du maître. Le flot ici coule à pleins bords ; c'est inspiré, puissant jusqu'à l'exubérance, d'une

abondance, d'une plénitude de formes, de couleur et de vie à la Véronèse. J'entendais raconter d'avance que Meyerbeer avait pour cette fois modifié sa manière, donné davantage à la voix des chanteurs. Ce qui s'était dit d'un changement de style avant *Guillaume Tell* se publiait au sujet de *l'Africaine*. L'opinion, les dispositions du personnel d'un théâtre, quand ce théâtre est l'Opéra, comptent pour beaucoup dans l'effet que l'ouvrage qu'on répète doit produire. De la scène et de l'orchestre, cette opinion se répand dans la ville, et souvent c'est elle qui décide du premier applaudissement, lequel à son tour décide du succès de la soirée. Je sais que tout ce monde-là d'habitude juge individuellement, et que la question d'art l'influence moins que la question de ses convenances particulières. Cependant cette fois ces dispositions ne pouvaient que parler en faveur de l'ouvrage, car avec Meyerbeer on était bien sûr qu'elles ne seraient pas achetées au prix de reprochables concessions.

II

Ce n'est pas seulement de ses forces, mais aussi et surtout de ses faiblesses qu'un esprit vraiment progressif prend conseil. On lui avait tant dit : « Vous n'êtes pas un mélodiste, » qu'à la fin il se lassa de l'objection et voulut répondre par une de ces évolutions de la dernière heure qui sont faites pour confondre la critique en lui venant montrer sous un point de vue tout nouveau l'artiste qu'elle s'imaginait avoir une fois pour toutes caractérisé. Qui jamais aurait cru avant *Guillaume Tell* que le Rossini de *Tancrède* et d'*Otello* serait capable de s'élever à ce sentiment de la vérité dramatique ? De même du Meyerbeer de *l'Africaine* ouvrant l'écluse à des flots de mélodie qui ne tarissent plus. Ampleur, élégance, une variété de rhythmes, un luxe de timbres dans l'orchestre à vous éblouir ! D'ordinaire les mélo-

dies d'un maître se reconnaissent à certaine désinvolture ; sans se ressembler, elles ont l'air de famille, comme ces filles de grande maison toutes belles et charmantes, dont le type, à quelques modifications près, se retrouve dans tel portrait d'aïeule peint au quinzième siècle. Ici pourtant la mélodie affecte d'autres tours, d'autres formes ; sans tourner à l'italianisme, elle devient vocale. On sent que Meyerbeer a dû se dire que, si l'orchestre a pris de nos jours des proportions gigantesques, la voix humaine reste ce qu'elle était au temps de Mozart, et d'un autre côté cet intérêt tout spécial n'est jamais acquis aux dépens de l'idée. Pour occuper une plus grande place dans l'œuvre du maître, le beau musical n'exclut pas, tant s'en faut, le beau esthétique. L'Africaine et Nélusko sont deux figures qui déjà ont pris rang à côté des plus vivantes créations de ce Titien de la musique. Si dans le caractère de Vasco divers traits se contredisent, si la débordante imagination du musicien met en faute la logique du penseur,

quelle vérité d'expression, de mouvement, d'attitude, ne se retrouve pas dans les personnages de second plan, toujours si curieusement étudiés, si nettement présentés chez Meyerbeer! Prenez l'inquisiteur portugais et le grand-prêtre de Brahma, et voyez comme les deux têtes se profilent sur le fond du tableau, chacune marquée d'une sorte d'individualité de fanatisme. L'antithèse, à mesure qu'on avance, élargit son domaine. Deux religions, comme dans *les Huguenots*, ne lui suffisent plus, il lui faut deux mondes. Si quelque chose en cette œuvre de tant de vie et de force pouvait trahir la vieillesse d'un maître, ce serait l'entassement des beautés qu'on y rencontre. Les idées s'y enroulent avec une luxuriance de forêt vierge. Ne vous attendez pas au *ne quid nimis* d'Horace, mais bien plutôt à toute espèce de développements, de surcroît. Ce génie, oubliant la mort, thésaurisait en se disant qu'après tout il en serait quitte à un moment donné pour jeter à la mer quelques poignées d'or.

La sève, débordant d'abondance et de force,
Sortait en gouttes d'or des fentes de l'écorce.

Séve trop puissante, trop vigoureusement productive, et dont en même temps que le chêne superbe se nourrissait le gui. L'émondeur de la dernière heure a manqué. Là est le mal. Ne l'exagérons pas.

C'est bien vite fait de se récrier. On regarde à sa montre, il est minuit, et le cinquième acte commence à peine : donc *il y a des longueurs*. Va pour les longueurs ; mais pour abréger comment s'y prendre ? Meyerbeer seul eût pu raccourcir, couper, parce que lui seul pouvait recoudre. L'eût-il fait, s'il eût vécu ? On en douterait presque, lorsqu'on songe aux conditions d'une œuvre si profondément méditée, calculée, élaborée, où l'effet savamment combiné d'un passage trouvé sublime ressort souvent de tout un système d'engrenage dont le travail, objet d'admiration pour le vrai juge, échappe aux regards du vulgaire. Comme Molière préparant par des scènes courtes

ses grandes scènes, Meyerbeer a dans l'économie de son architecture dramatique des juxtapositions qui sont le secret du génie. Le mieux est donc de ne se prononcer qu'avec réserve et de prendre en patience ces prétendues longueurs, qui, pour devenir des beautés de premier ordre, n'ont besoin que d'être entendues assez de fois. Vous ne comprenez pas, c'est possible ; en ce cas, ouvrez vos oreilles, ouvrez surtout vos intelligences, et apprenez à comprendre. « Le diable est vieux, » dit le Méphisto du second *Faust* à ses petits amis de l'auditoire, et il leur conseille de tâcher de vieillir à leur tour pour le comprendre. Ce serait en effet trop magnifique d'entrer ainsi de plain-pied dans tous les sanctuaires de la pensée. Il semble, à voir la hâte de certaines gens, qu'il n'y ait qu'à payer sa stalle à l'orchestre pour avoir droit à la révélation immédiate de tout ce que renferme une partition. C'est le temps, ne l'oublions pas, qui fait les chefs-d'œuvre. Il faut qu'à leur esprit se mêle l'esprit d'une génération

qui, les fréquentant, les expliquant, s'imprégne de leur vie et leur communique la sienne propre. On s'étonnera sans doute dans quinze ans que la partition de *l'Africaine* ait pu paraître obscure à bien des critiques, de même qu'aujourd'hui nous nous étonnons qu'un pareil blâme ait pu jadis être adressé aux *Huguenots*. Au reste, plus l'œuvre est magistrale, et moins elle échappe à cette destinée. La conscience de leur valeur, de leur autorité désormais incontestée, inspire aux natures énergiques le goût des tentatives difficiles. Le possible ne leur suffit plus ; c'est à leurs yeux désormais quelque chose de trop quotidien, de terre à terre. Le vulgaire, qu'en avançant toujours vers l'idéal mystérieux ils ont fini par perdre tout à fait de vue, cesse bientôt de les comprendre. Le second *Faust*, la *neuvième symphonie*, *l'Africaine*, œuvres de vieillard ! s'écrie-t-il. Œuvres de maîtres qui, forts du droit qu'ils se sont acquis par vingt chefs-d'œuvre consacrés de commander à la foule, dédaignent de s'informer de ses besoins,

de ses caprices. Où en serait-on, et que deviendrait la cause du progrès dans l'art, si ceux-là que leur génie autorise ne se servaient d'une situation exceptionnelle pour faire œuvre d'initiateur, et par des tentatives neuves, hardies, douteuses même quelquefois, ne travaillaient à préparer l'avenir ?

III

J'ignore encore aujourd'hui si *l'Africaine* n'est pas le chef-d'œuvre de Meyerbeer, mais je sens que c'est un chef-d'œuvre. Dès la fin du premier acte, les amis du maître savaient à quoi s'en tenir sur la portée de cette musique, et ses ennemis aussi, ceux qui, avec dix ou douze enfants perdus de l'Allemagne raisonnante et raisonneuse, affectent de méconnaître l'importance de ce nom et disent bouffonnement « la période *Wagner-Liszt* » pour caractériser une époque où *les Huguenots* et *le Prophète* ont vu le jour. Il y a au théâtre de

ces manifestations auxquelles bon gré mal gré on doit céder. Vous entrez, et tout de suite, après quelques mesures d'une large introduction établie sur deux thèmes de l'ouvrage, empruntés l'un à la romance d'Inès, l'autre au septuor, — après cette romance agréable et un *terzettino* bien conduit, d'un style élevé, contenu, — vous nagez en pleine atmosphère de génie. Interrogez Scribe, il vous répondra qu'il s'agit du fret d'un navire. Le conseil du roi de Portugal va-t-il admettre ou rejeter l'offre de Vasco de Gama? L'état fournira-t-il des subsides à l'hypothèse du navigateur? Une simple question de budget. Maintenant écoutez Meyerbeer et voyez ce spectacle : vous assistez au mouvement d'une grande assemblée, on délibère, on juge, on vote. Les têtes peu à peu s'échauffent, les passions éclatent. Vasco, repoussé, éconduit, se révolte, l'inquisition lance son anathème ; c'est la progression dramatique du premier acte de *Roméo et Juliette*, ayant pour cadre le sénat d'*Othello*. Je ne suis pas ici pour parler violons et clarinettes

et chercher naïvement par quelle sorte de procédés techniques de semblables effets peuvent être obtenus. La science du rhythme et des combinaisons enharmoniques, Spohr et Mendelssohn l'ont eue à l'égal de Meyerbeer ; l'instinct suprême des sonorités de l'orchestre assure à l'auteur de *Tannhäuser* son meilleur titre à la renommée : Rossini a le flot mélodique plus abondant ; mais ce que nul parmi les contemporains ne possède à pareil degré, c'est l'art de poser une situation, de faire vivre et mouvoir ses personnages, d'entourer une action dramatique de tout l'intérêt historique, de tout le pittoresque qu'elle comporte. « Les ennemis sont où je les voulais, » écrivait Frédéric de Prusse ; Meyerbeer en peut dire autant de son public : il l'amène, le fixe où il veut. Vous êtes en pleine Europe du xv^e^ siècle, au milieu d'un congrès de princes de l'Église et d'hommes d'État ; laissez agir sa pensée plus rapide que le fil électrique, et tout à l'heure elle vous aura transporté à des milliers de lieues, sous des climats dont vous

percevrez aussitôt la couleur et l'atmosphère. Chez Meyerbeer, le musicien ne se sépare pas du dramaturge ; même dans ses compositions de moindre importance, il s'attache au pathétique, à l'accent. *Musices seminarium accentus*; exemples, parmi ses mélodies, *le Moine*, *Rachel et Nephtali*, morceaux où la surcharge harmonique prédomine, où le texte n'avance qu'à pas lourds, écrasé par le poids de la modulation. C'est qu'à ses yeux l'opéra seul existe. Toute musique instrumentale ou vocale n'en saurait être que le prélude; de ce principe unique toute vie procède. Il avait beau vouloir s'émanciper, tenter des digressions de côté et d'autre, force était toujours d'y revenir, car le théâtre exerçait sur son génie une sorte d'influence démoniaque. Invinciblement ses lectures les plus graves, ses méditations l'y ramenaient; il poursuivait, relançait la situation jusque dans l'Évangile. « Lazare, lève-toi ! » que n'eût-il pas donné pour pouvoir mettre en musique ce cri sublime du Sauveur! « Vous n'y songez pas, lui disions-

nous à ce sujet : un opéra de *Lazare* est impossible, faites un oratorio. » Mais non, il eût voulu aussi le décor, le spectacle. Cette évocation surhumaine, c'eût été le rayon de lumière dans une toile de Rembrandt. Il fallait à son tableau le jeu des ombres, les combinaisons de la mise en scène ; l'idéal entrevu était de peindre au réel la vie d'un Dieu.

IV

Contraint d'y renoncer, il revenait à l'histoire, écrivait cette page admirable du premier acte de *l'Africaine*, dont la grandeur vous émerveille. Que d'invention dans ce finale, de rhythmes, d'incidents ! Quelle puissance tour à tour et quelle distinction caractéristique dans ces périodes accompagnant, commentant, nuançant les divers mouvements de l'action ! Le Conseil entre en scène sur une marche à rhythme pointé d'une belle ordonnance, puis tout aussitôt éclate l'invocation des

évêques appelant les lumières d'en haut sur les travaux de l'assemblée : phrase imposante, d'une simplicité, d'une grandeur suprême, plusieurs fois ramenée et toujours heureusement au double point de vue de l'intérêt musical et dramatique, tout un chœur d'hommes vocalisant à pleine voix et à l'unisson ! Sur un de ces rhythmes brillants, superbes, qui sont comme des coups de pinceau d'un Véronèse, entre Vasco de Gama. Il raconte le désastre de la flotte, expose sa demande. Rien qui sente la prouesse, l'emphase du chanteur de cavatine : un récitatif excellent, plein de calme, de dignité, serrant le texte. Les esclaves sont introduits, le mode change. Un prélude bizarre les amène : pressentiment, ressouvenir de ces contrées lointaines dont Sélika et Nélusko sont comme les échantillons présentés au Conseil par Vasco. « Nommez votre patrie ! » leur enjoint le président. Ils se taisent. Sélika pourtant va parler, séduite, fascinée par l'irrésistible supplication de Vasco. L'esclave l'en empêche. On renvoie tout ce monde, et

la discussion s'établit : opposition des voix de basse du côté des prêtres représentant la droite et des voix de ténor formant la gauche. Entre le vieil esprit du passé et les idées nouvelles, la lutte s'engage, s'envenime ; la querelle menace de tourner au scandale, lorsque les évêques se lèvent sur leur banc et de nouveau entonnent ce splendide *Veni Creator* dont les trois dernières mesures, après l'immense explosion de la phrase principale, ont la gravité solennelle de l'*Amen* liturgique. Rentré en scène, Vasco apprend que ses projets sont rejetés comme insensés ; il s'indigne, maudit ses juges, et l'anathème proposé par le grand inquisiteur est repris par les évêques dans un ensemble à l'unisson, dernier effort du génie et qu'il faut désespérer de rendre avec des mots.

Quant à moi, pareil début, j'en dois convenir, ne laissait pas de m'effrayer un peu. Qui n'a entendu parler de cette fameuse porte de Mindos que Diogène conseillait aux habitants de fermer avec soin de peur que leur petite ville ne passât

dessous pour s'en aller? Bien des œuvres, j'imagine, et des plus recommandables de notre temps, courraient en pareil cas même danger; mais, en construisant ce vestibule colossal, l'architecte avait d'avance calculé les proportions de son édifice. Pour ceux qui ont entendu cette scène, je n'ajouterai rien maintenant, car ils savent ce qu'elle contient de beautés de tout genre, et pour l'immense majorité du public qui l'ignore, je la renvoie au quatrième acte des *Huguenots*. Elle n'a qu'à se rappeler et à se dire que c'est quelque chose d'approchant, sinon de supérieur.

V

Au second acte, la gamme change; mais l'intérêt musical ne faiblit pas. Les caractères se posent. Voici d'abord Sélika, l'Africaine, aux pieds de Vasco endormi dans sa prison. Elle veille, elle épie, inquiète, caressante, jalouse. Son amour, à

peine révélé, a des bonds de panthère, soupire et gronde, s'irrite et s'apaise, éclate en cris de rage au nom d'Inès que le rêve de Vasco vient lui livrer, ou se résout en langueurs énervantes dans un chant de berceuse indienne délicieusement balancé au-dessus des tintements argentins du triangle. A ce monologue d'un charme exquis succède une scène de drame. L'esclave a compris les troubles de sa maîtresse et n'imagine rien de mieux que d'assassiner Vasco pour sauver d'un faux pas la majesté royale, car c'est une reine que cette Sélika amenée en Europe par Vasco de Gama au retour d'une première expédition. Toutefois, au moment de frapper, Nélusko hésite, et, désarmé par un regard de la reine, tombe à ses genoux. Où trouver une voix plus émue, plus pathétique? Involontairement vous pensez à *Ruy Blas*, au ver de terre amoureux d'une étoile. C'est le même accent de soumission, mais plus humble, plus prosterné, comme il convient à la nature abrupte. A cette passion rampante et féline, Meyerbeer opposera

tout à l'heure le caractère chevaleresque et tout en dehors de son héros.

Vasco se réveille, congédie l'esclave, et soudain engage avec Sélika un duo coupé à l'italienne, et que traverse un généreux souffle mélodique. Puis vient le septuor, morceau capital de l'acte. Inès, une de ces princesses malencontreuses qu'on retrouve partout dans les opéras de Scribe, — la même personne éplorée qui dans *la Muette* s'appelle Elvire, Eudoxie dans *la Juive*, Isabelle dans *Robert le Diable*, Rafaëla dans *Haydée*, — Inès apporte sa grâce au prisonnier d'État. Vasco est libre, mais elle désormais, hélas! ne l'est plus, car cet ordre d'élargissement signé par le roi n'a pu être obtenu qu'au prix d'un mariage avec l'amiral dom Pedro. Tel est le programme dont Meyerbeer a tiré sa scène. On n'imagine pas plus de noblesse, d'autorité dans les développements, d'élégance dans les détails : cors en sourdine, violons, tenues des instruments de bois, timbales ; chaque péripétie amène un motif, une idée ; les dessins se

croisent, soutenant le récit. On les suit, on les voit, tandis que le drame musical va son train, promener leurs arabesques dans l'orchestre. C'est d'une distinction, d'une dignité de ton et de manière qui vous rappellent les meilleurs passages des *Huguenots*, et avec cela un mouvement dramatique imperturbable : chaque personnage, chaque voix maintenus à leur poste de passion, de combat, une de ces périodes à la Meyerbeer magnifiquement modulées, qui s'avancent, comme la nuée, grosses de tous les orages d'une situation, et après avoir éclaté sur un point fondent en rosée. Sur les dernières mesures, l'orchestre laisse les voix à découvert, et le morceau se termine par un mouvement lent en éteignant le son.

VI

Ici nous touchons au vaisseau. L'océan, de loin, s'annonce au voyageur ; vous ne l'apercevez pas

encore, que déjà l'air salé, certaines rumeurs vagues trahissent son approche. Écoutez dans l'orchestre ce bruit de flots, ce roulis. Là, derrière le rideau, quelque chose flotte : c'est le vaisseau. La toile se lève : ô désappointement ! On en avait trop parlé, de cette caravelle. Ça, le vaisseau de *l'Africaine* ! Vous plaisantez ; mais c'est le décor d'*Haydée* surchargé d'un étage. Le public impatient attendait la manœuvre ; la manœuvre n'est point venue, ou si peu qu'on se demandait ce qu'il fallait penser d'une telle mystification. A Vienne, à Londres, les choses se font plus simplement et en quelques semaines. Nous autres, nous avons la manie de tout compliquer : beaucoup dire et au demeurant ne rien inventer, s'agiter dans le vide ! On jette l'or par les fenêtres, on gaspille le temps, et pour arriver à ce beau résultat on s'expose à compromettre les destinées d'un chef-d'œuvre en retardant jusqu'aux chaleurs une représentation qui aurait pu avoir lieu trois mois plus tôt.

Musicalement, ce troisième acte me semble in-

ferieur à ceux qui précèdent. J'y trouve trop de remplissage descriptif, de pittoresque hors de propos. Les malveillants d'outre-Rhin, qui prétendent que le style dramatique français, tel que l'ont compris Auber et Meyerbeer, n'est jamais qu'un mélange d'airs à boire et de prières avec la scène de folie obligée, qu'une éternelle opposition d'hymnes religieux et de bacchanales, ne manqueront pas d'exploiter l'argument. Le fait est que pour que ces rapprochements antithétiques aient au théâtre une action sérieuse, il faut qu'ils soient une nécessité même de la situation. Or, vous n'assistez là qu'à une sorte de passe-temps musical admirablement combiné, je l'avoue, mais qui ne répond point à la curiosité pressante du moment. Tous les jours on bat la diane à bord, tous les jours, au lever du soleil, les marins font leur prière. Ce qui m'intéresse, ce n'est pas de savoir ce qui s'agite sur un bâtiment quelconque, mais comment, sur ce vaisseau que j'ai devant les yeux, vont se comporter les diverses passions de votre drame. — C'est à

coup sûr un très-rare morceau que cette prière où, d'en bas et d'en haut, les voix d'un double chœur s'enchevêtrent, se coordonnent, large plain-chant posé par les voix d'hommes auxquelles répond l'invocation des femmes. Toutefois ces sortes d'effets chez Meyerbeer n'étonnent plus. Le maître a si souvent prouvé sa force et son adresse et dans *les Huguenots*, et dans *l'Étoile du Nord*, et dans *le Prophète*, tant de beautés d'ailleurs se disputent l'attention, que l'accessoire, même réussi, même admirable au point de vue *spécifique*, a tort.

A vrai dire, l'intérêt ne commence qu'au moment où Nélusko commande la manœuvre. Dès le début de l'acte, on le voit aller, venir, s'agiter à l'arrière, comme une bête fauve dans sa cage. L'amiral dom Pedro l'a nommé pilote du navire. Il parle, donne un ordre : « Tournez au nord, » quelques mesures de récitatif sans accompagnement écrites d'une main souveraine. M. Faure attaque, prolonge, accentue superbement cette

phrase d'une intonation très-difficile. Sa voix se développe à l'aise, flexible, onctueuse, étoffée. Du reste, cette *maestria* d'exécution, M. Faure l'étend sur tout le rôle, qu'il compose, joue et chante en artiste français pénétré de la grande tradition des Nourrit, des Levasseur, des Duprez. Impossible de mieux sentir, de mieux dire : sinistre à la fois et pathétique, rampant et superbe, fier et doux, tigre et chien, il représente au réel le caractère entrevu par Meyerbeer. Il a le geste sobre, ce mélange de souplesse et de dignité propre aux races primitives, l'intention juste, la pose vraie, et dans son chant comme dans son jeu cette autorité que donne à un artiste d'expérience et de talent la conscience non exagérée, mais parfaitement établie de son mérite.

La ballade du géant des mers Adamastor, avec les violons battant la corde du bois de leur archet, me paraît moins originale que bizarre. Encore un de ces morceaux *à tiroir*, de ces *boleros* que réprouve la convenance dramatique, et dont il semble

que notre système d'opéra doive inexorablement subir la peine ! Est-ce donc une chose indispensable et passée à jamais dans nos mœurs que cette ballade à propos de tout et de rien? Point d'opéra-comique, de grand opéra qu'elle n'afflige de son parasitisme. *Nolens*, *volens*, jusqu'au bout vous l'entendrez. Meyerbeer lui-même, à cette loi d'une poétique ridicule, se croyait obligé de se conformer. La situation a beau ne s'y prêter aucunement, on a d'ingénieux moyens pour la forcer. « Comme dit la ballade, » insinue adroitement le personnage en quête d'une occasion de placer son mot, et le chœur aussitôt de donner dans ce compérage et de faire cercle en chantant : « Écoutons! » Combien, depuis celle de *Robert le Diable*, n'en a-t-on pas entendu de ces ballades? Scribe en avait un répertoire interminable ; il en mettait partout pour ceux qui les aiment ou plutôt qui les aimaient, car le goût de cette ritournelle est passé, et tout l'art d'un Meyerbeer ici n'a pu le réchauffer. D'ailleurs Meyerbeer ne fut jamais

l'homme des *poncifs*. Son style y perd ses qualités géniales, s'y embrouille. Empêtrée dans ces mauvaises rimes, son inspiration s'essoufflait tout à l'heure; voyez-la maintenant reprendre son vol et s'élancer au-devant de Vasco de Gama, dont la chevaleresque entrée en scène s'annonce par une de ces phrases qui sont comme un flot de lumière électrique projeté devant un personnage. Celui qui marche dans une telle musique ne saurait être qu'un héros. Avec son entrée, le drame se serre, hausse le ton, et ce troisième acte, qui va se terminer en féerie du Châtelet par des incendies, des massacres et des polkas, jette son dernier éclat dans une scène dont le conflit rappelle le fameux finale de la pomme dans *Guillaume Tell*, et qui musicalement vaut cette page de Rossini.

VII

Au quatrième acte, les richesses ne se comptent plus, vous marchez d'admirations en éblouisse-

ments. Cette musique elle-même est un spectacle.

L'Inde immense s'ouvre à vous, l'Inde pittoresque et sacrée; jusque dans les mystérieuses profondeurs du ciel d'Indra, de la formidable *Trimurti* brahmanique, plonge l'œil de votre intelligence. Le *libretto* raconte que nous sommes à Madagascar. En cela comme en tant d'autres choses, le *libretto* ne sait ce qu'il dit : d'abord parce que jamais Vasco de Gama ne mit le pied à Madagascar, ensuite parce que les pays de la côte d'Afrique où l'illustre navigateur portugais aborda, ne connaissaient en fait de religion que le plus grossier fétichisme. Nous sommes dans une île de l'invention de Meyerbeer, une de ces îles comme Shakspeare en découvrit. Le génie a sa géographie à soi, il a sa flore, il a sa faune. Meyerbeer était en vérité bien homme à se contenter de simples sauvages ordinaires! Voyez-vous l'auteur de *Robert le Diable*, des *Huguenots* et du *Prophète* entassant Ossa sur Pélion pour faire danser à des nègres une oamboula? *Sylvæ sint consule dignæ.*

Va pour une île inconnue, mais à la condition que ces sauvages-là se rattacheront aux traditions d'un monde hiérarchiquement constitué depuis des siècles, qu'ils auront la soie et la pourpre, les diamants, les perles, les rubis, pour se vêtir et se parer, qu'on trouvera chez eux des pagodes de marbre et d'or, des bayadères, des brahmines, des livres sacrés, toutes les poésies, toutes les croyances, toutes les pompes d'une révélation religieuse authentique, d'un culte sérieux, où le génie se puisse prendre.

Lorsque, dans *le Dieu et la Bayadère*, M. Auber met en scène Brahma, le spirituel compositeur fait de sa musique un badinage, une fine et charmante ironie. On sent qu'elle procède en droite ligne du style de *Candide* et de *Zadig*. Ce Brahma n'est pas un dieu, c'est un ténor, et son incarnation, sa migration terrestres, semblent n'avoir pour but que de piquer, d'émoustiller à l'allusion un parterre voltairien et travaillé jusqu'à l'absurde par sa haine du jésuitisme, implacable marotte

du moment. Le Berlinois Meyerbeer envisage les choses d'un autre point de vue. L'élément religieux l'attire, mais par ses grands côtés; il s'adresse à l'idée, à la substance dont sa musique sera comme l'émanation. « Brahma, Vichnou, Siva! » s'écrie son mystagogue éperdu de fanatisme, et soudain le frisson vous saisit, la trimurti symbolique se montre à vous dans sa rosace de lotus, au milieu d'un fouillis inextricable de têtes constellées, de jambes et de bras qui se croisent, s'enroulent, se tordent en brandissant des sceptres, des javelots, des arcs, des poignées de serpents. Jamais nul mieux que Meyerbeer ne sut évoquer le génie des religions. A cette entrée de la reine, saluée à la fois par l'orchestre et par une bande militaire d'instruments de Sax placée sur la scène, à cet appel sublime du vieux pontife, les profondeurs du temple d'Ellora semblent répondre. Et plus tard, lorsque brahmine et sacrificateurs ont disparu et que vous entendez ce vieillard démoniaque poursuivre au dehors sa théurgie, vous

croyez assister de fait à l'incantation. Décidément les spirites et les somnambules sont des niais. Il n'existe ici-bas de vrai médium que le génie. Voulez-vous voir Indra, Surya, Varuna, Parana, Yama, princes de l'air, des flots, du soleil, des vents, de la justice et de la mort, écoutez et dites ensuite combien de temps il faudrait faire manœuvrer des tables tournantes avant d'en savoir sur ce chapitre de la mythologie hindoue autant que Meyerbeer vous en aura révélé dans cette solennelle mélopée dont Gluck lui-même n'aurait pas inventé le caractère, car Gluck n'avait connu ni les Hammer ni les Humboldt.

VIII

L'acteur fait une création de cette figure de brahmine empreinte de l'hébètement farouche de l'extase orientale. Il a le masque glacé, l'œil terne, l'attitude roide, impassible. Assis sur son trône de granit rose, la tiare en tête, voilé de blanc, long,

muet, émacié par le jeûne, les pèlerinages et toutes les ivresses de la vie mentale, vous le prendriez pour une idole de Pradschapati. S'il se dresse, s'il parle, ses bras se décollent à peine, il a le geste rare, étroit; mais en revanche dans cette voix superbe invoquant, maudissant, exorcisant, que d'énergie féroce, de flammes concentrées qui se font jour! On dirait un volcan jetant sa lave, puis, le ravage consommé, se refermant aussitôt sous ses neiges. Ce personnage n'a que deux scènes, mais il vit et se meut dans l'œuvre de Meyerbeer avec une originalité de physionomie dont il faut savoir gré au chanteur d'avoir compris et rendu la puissance. — Maintenant essayez de déguiser votre grand-prêtre en parfait sauvage, tatoué, peinturluré, coiffé de plumes; au lieu de Brahma, Vichnou, Siva, faites-lui évoquer *Mamajambo!* et si vous amenez le public dans votre jeu, si vous réussissez à l'émouvoir, à le convaincre, nous consentons à nous ranger à l'opinion de toute une critique à la fois hardie en ses découvertes et on

ne peut plus judicieuse, laquelle veut absolument que Meyerbeer ait commis une bévue en intronisant la religion brahmanique chez des peuplades reconnues pour n'avoir jamais adoré que des fétiches. Les danses mêmes ont ce caractère sacré. Ces motifs d'un charme délicieux, ces rhythmes timbrés de vibrations étranges, inouïes, respirent les langueurs nostalgiques de l'être absorbé par l'être. La parole ne se prête pas à ces délicatesses : c'est comme si vous vouliez trancher des lis avec un glaive de combat ; la danse, de nature plus musicale, joue avec les dispositions de l'âme, rend les soupirs inarticulés de la créature. Toute idée doit pouvoir être présentée à son plein et entier avantage par les moyens dont dispose l'art dans lequel on la prétend produire. Si les moyens sont insuffisants, c'est à l'artiste d'abandonner son idée. Meyerbeer connaissait cette vérité, la pratiquait. Quand un sujet l'avait une fois tenté, il ne le quittait plus, convaincu d'ailleurs que la musique peut tout étudier, tout commenter, tout rendre, depuis le

spectacle d'une grande assemblée délibérante jusqu'aux mystères d'un dogme religieux.

Entre le premier acte politique et catholique de *l'Africaine* et le quatrième, véritable *oratorio* du panthéisme, que d'espaces franchis, d'océans parcourus! Vasco, mettant le pied sur le sol de sa découverte, contemple la nature qui l'entoure, se promène ébloui, ouvre son âme à tous les enchantements d'un songe édénique. Il s'enivre et se pâme aux ineffables délices de cette terre promise dont l'orchestre, tandis que sa voix plane *adagio*, vous raconte les bruits, les gazouillements, les parfums, les merveilles : mélodie adorable, exclamation suprême du ravissement se détachant sur le *tremolo* des flûtes et les tenues suraiguës des violons, dont par intervalle un roulement sourd des timbales ouate le son! Tant de rêverie colore cette musique, elle a l'accent si pittoresque, si pénétrant que la lumière d'un monde nouveau vous inonde. Au-dessus des massifs de gardénias neigeux, de roses jaunes, le cocotier étend ses palmes, d'in-

nombrables ruisseaux venus de l'intérieur de l'île baignent de tous côtés une végétation luxuriante; à ses bras de fer, qui défient la hache des guerriers, le thuya tient suspendus ses fruits énormes; le platane à tige pourprée déploie ses feuilles parcheminées larges d'une aune et d'un vert sombre. De ces cimes, de ces taillis descend, comme un bruit de bavardage humain, l'imperturbable conversation des perroquets; partout, dans des flots de soleil, des miroitements d'ailes, des sifflements d'oiseaux, des bourdonnements d'insectes!

A ce *cantabile*, à cet air rayonnant d'inspiration succède un morceau d'ensemble conduit par Nélusko, puis enfin, après le magnifique intermède des épousailles, le duo.

IX

Nous sommes au quatrième acte d'un opéra de Meyerbeer : la parole est au ténor et à la femme, il s'agit d'une scène d'amour; que de raisons pour

évoquer le plus dangereux des parallèles! Il est vrai que de ces sortes de périls le maître n'en a cure. Bien loin de les redouter, on croirait au contraire qu'il les recherche. On a dit d'une personne célèbre qu'elle avait des amants pour se prouver à elle-même qu'elle ne vieillissait point ; Meyerbeer aimait à se porter de ces défis. « Je n'ai pourtant pas fait que le quatrième acte des *Huguenots*, » répétait-il souvent, impatienté de cette obstination avec laquelle à tout propos on lui jetait son chef-d'œuvre à la tête, et nous ne pouvons nous empêcher de voir une certaine coquetterie dans cette façon de rappeler deux fois dans *l'Africaine* ce souvenir involontaire des *Huguenots*. Toujours est-il qu'il fallait se sentir à l'esprit et au cœur des ressources peu communes pour oser, quand on avait au théâtre de pareils antécédents, débuter par un prologue affectant la taille et l'envergure du terrible épisode de la *bénédiction des poignards* et terminer son quatrième acte par un duo d'amour.

Disons-le tout d'abord, ce duo de *l'Africaine* n'a de rapport avec celui des *Huguenots* qu'en tant que chef-d'œuvre du même maître, car pour le reste, expression, coupe, mouvement d'idées, ces deux merveilles diffèrent absolument l'une de l'autre et se valent sans se ressembler. Tout ceci pourtant n'empêchera pas nombre de braves gens, pressés d'émettre leur avis, de vous dire à brûle-pourpoint : « Moi, j'aime mieux le duo des *Huguenots*. » C'est possible; mais qu'en savez-vous? Pourquoi si fort vous dépêcher de nous vouloir apprendre ce que vous-même nécessairement vous ignorez? Il y a dix ans, quinze ans, vingt ans peut-être que vous entendez le duo des *Huguenots* chanté par les ténors les plus fameux, les plus divers, par les plus séduisantes cantatrices. A ces souvenirs d'art, d'autres tout personnels de jeunesse et d'amour se sont mêlés, et c'est ainsi prévenus que vous n'hésitez pas à vous prononcer! Supposons que Meyerbeer eût vécu, pareille histoire se serait renouvelée à son prochain ou-

vrage, et alors c'eût été le duo de *l'Africaine* que les esprits avisés dont je parle eussent non moins judicieusement opposé à tel morceau proclamé par l'admiration publique, car la musique de *l'Africaine*, d'ici là, aurait eu le temps de se compléter, de se fixer, de *se faire*; le vin nouveau exalte, enivre, mais il n'est point classique.

Qu'on se donne seulement la peine de réfléchir aux deux situations. Le Raoul des *Huguenots* aime sans retour, sa flamme tout entier le possède; il ne voit que Valentine, ne veut qu'elle. Dans le présent comme dans l'avenir, sa tendresse, ses désirs, sont infinis, exclusifs. Dans le duo de *l'Africaine*, Vasco de Gama n'obéit qu'au délire du moment; son amour n'est qu'un élancement, une insolation; la pensée d'Inès ne l'a quitté que pour le ressaisir, et c'est de cette lutte, où les sens irrésistiblement vont triompher, que le musicien a tiré le motif, l'intérêt de son poëme — Comme dessin, couleur, juste disposition des voix et de l'orchestre, je n'imagine pas qu'on puisse rien citer de plus

exquis. La mélodie, partout répandue à profusion dans le chef-d'œuvre, ici se vaporise en essence, en bouquet. Figurez-vous tout un monceau de fleurs des tropiques dont on aurait extrait l'esprit : c'est cet esprit même qu'on respire. « O transports, ô douce extase! » la phrase éclate, d'abord lancée à pleine voix par Sélika, dont le délire fait explosion, et Vasco d'y répondre par une rêverie à *mezza voce* d'une volupté, d'une ivresse tout embrasée des ardeurs d'une nuit nuptiale d'Orient. Bientôt l'alanguissement les gagne tous les deux, le soupir meurt sur leurs lèvres entr'ouvertes, et leurs voix, enlacées dans cette tierce inénarrable, s'éteignent et pâment, au milieu des susurrements de l'orchestre, en un de ces baisers où tout l'être se dissout.

X

On peut dire de M. Naudin qu'il met son rôle entier dans cette phrase. Jusqu'alors on ne s'ex-

plique point trop la raison d'être à l'Opéra de ce chanteur empêtré, maladroit, qui parle un français macaronique et joue avec une pantomime et des airs de fantoche; mais ce quatrième acte vous dédommage des mécomptes. Dès le *cantabile* de l'air de Vasco, l'intérêt commence, et quand arrive le duo, le virtuose accompli se retrouve. C'est à lui que vous rendez les armes, oubliant tout pour cette voix charmante, la seule capable aujourd'hui peut-être de rendre une telle musique avec cet art divin des demi-teintes.

On frémit vraiment lorsqu'on pense aux difficultés de ce rôle de Vasco de Gama. Scribe disait : « Il y faudrait Talma et Rubini! » Talma, c'était beaucoup, et j'imagine qu'en prononçant ce nom, Scribe cherchait surtout à se convaincre lui-même qu'il avait fait en ce poëme œuvre de tragédie. Quoi qu'il en soit, le rôle, tel que le maître l'a compris et exécuté, affecte un double caractère de virtuosité qui le place hors de la portée ordinaire des chanteurs. Sans cesser d'appartenir à la race

héroïque des personnages du répertoire français de Meyerbeer, le Vasco de Gama de *l'Africaine* a davantage la désinvolture italienne. Il pose la voix, ténorise, abonde dans les tours et détours de ce *bell' canto che nell' anima si sente*. C'est à cette partie du rôle que M. Naudin répond merveilleusement : pour le reste, on voudrait un Nourrit, un Duprez, un Roger. Ne pouvant tout avoir à la fois, entre l'artiste et le virtuose il a bien fallu choisir. Meyerbeer entendant M. Naudin dans *Così fan tutte*, ne s'y était pas trompé ; lui, si habile à saisir en un clin d'œil le fort et le faible de chacun, il savait dès lors à quoi s'en tenir. C'est en même temps le bon et le mauvais côté des virtuoses de résumer un rôle dans une phrase ; or, ce duo vaut tout un rôle, et comme M. Naudin le dit avec un charme d'expression dont nul autre ne serait capable, je ne me sens point le courage de me plaindre.

Meyerbeer, ne l'oublions pas, avait commencé par composer jadis dans le style italien. Quoi de plus naturel qu'arrivé à l'apogée de sa puissance

magistrale, il se soit souvenu de cette première manière et des avantages qu'il en pouvait tirer pour des combinaisons nouvelles? De même qu'il *italianisait* autrefois en faisant du côté de l'orchestre et de l'expression dramatique ses réserves d'Allemand, de même on retrouve dans *l'Africaine* une plénitude mélodique, un tour aisé de période qui, chez l'auteur des *Huguenots*, de *l'Étoile du Nord* et du *Prophète*, vous rappellent délicieusement l'auteur d'*Emma di Resburgo* et du *Crociato*. Impossible de mieux se résumer, de mieux finir. Cette partition, à défaut d'autre mérite, aurait encore ce caractère singulier d'être un abrégé de l'œuvre du maître en son ensemble. Elle témoigne non pas seulement de la grandeur, mais aussi de l'unité de conception, de l'homogénéité de ce génie encyclopédique. Nombre de gens d'esprit rare, Halévy, Verdi, ont essayé de jouer ce jeu; ils ont perdu leur peine, car pour être Meyerbeer il fallait plus d'école, de talent, de génie, de patience, de fortune, de bonheur; il fallait surtout une con-

science esthétique plus vaste que pas un des artistes modernes n'en possède.

XI

Du dernier acte de *l'Africaine*, il ne reste au théâtre qu'un duo et la scène de mort sous le mancenillier. Ce duo entre les deux femmes, et dont la situation rappelle celui de Norma et d'Adalgise, ne doit pas, même après tant de beautés, passer inaperçu. On y rencontre dans la partie de Sélika des élans sublimes. La phrase qui revient à trois reprises sur ces mots : « Et pourtant il t'aimera toujours! » a des sanglots qui vous déchirent. C'est le *noluit consolari* biblique traduit en sons dans le plus beau langage. Insistons en passant sur cette expression douloureuse, navrante, du personnage de Sélika. Conçue entre *les Huguenots* et *le Prophète*, il semble que cette figure ait pour mission de relier entre elles Valentine et

Fidès. De l'amante de Raoul elle procède par les violences, les élancements passionnés, et par ce deuil de l'âme laisse pressentir la *mater dolorosa* de Jean de Leyde. Jamais la grande corde de la tristesse ne vibra chez Meyerbeer d'un accent plus profond et plus vrai. — Le décor change ; l'arbre apparaît. Sinistre, solitaire, immense, il se dresse au bord de la mer ; des fleurs d'un rouge de sang pendent en grappes à ses branches, jonchent le sol à son ombre :

> Lucus erat longo nunquam violatus ab ævo,
> Obscurum, cingens connexis aëra ramis,
> Et gelidas alte summotis solibus umbras.
> . . . . . .
> Arboribus suus horror inest.

A cette ombre, une femme va venir s'étendre pour mourir. On regarde, on écoute, on attend. C'est le silence, le recueillement de la nature avant l'orage ; puis soudain la salle entière se lève comme mue par un ressort ; à l'anxiété muette succède l'enthousiasme ; on s'émerveille, on bat des

mains, on crie. Que s'est-il donc passé? Presque rien : l'orchestre vient de jouer une phrase de seize mesures, une ritournelle!

Comment un si colossal effet peut être produit, les philistins ordinaires de la tablature vont vous le dire, c'est la chose du monde la plus simple et la plus connue : un unisson de tous les instruments à cordes appuyés de deux bassons ; les violons attaquent le chant sur le *ré* grave, les altos sur la troisième corde, et les violoncelles à l'aigu; les instruments de diapason différent, au lieu de chanter à l'octave, ramassent au même plan toutes leurs forces. — Vous le voyez, il suffisait d'ouvrir son codex de conservatoire. Quelle criante injustice pourtant et quelle détestable ironie du sort que lorsque tant de pauvres diables voués à l'obscurité connaissent de semblables formules, il n'y ait que les hommes de génie qui en profitent, ces odieux accapareurs! L'expression de cet incomparable exorde est ce qu'on peut entendre de plus navrant. En même temps que l'oreille est éblouie, le cœur

se brise; cela chante la mort sur un ton de fête, c'est triomphal comme une fanfare, âpre et strident comme la douleur, implacable comme Vénus. Qu'importe le pays, l'héroïne? l'art a parlé, il *veut*, et, consacrée par ces seize mesures d'une sublime symphonie, la légende d'une pauvre reine de sauvages vaut l'épopée d'Ariane, de Phèdre, de Didon! Le solennel fait bientôt place aux douces élégies de la mourante, les fureurs sont apaisées, l'agonie commence. Sélika poursuit de son pardon le navire qui s'éloigne. Cette atmosphère vénéneuse qu'elle absorbe à longs traits, ces fleurs qu'elle arrache par grappes et respire, la pénètrent de leurs influences: ivresse charmante, extase suprême d'amour dont une phrase idéale du violoncelle, trois fois répétée et chaque fois plus haute, marque les périodes; hymne de volupté dans l'immolation, dont un chœur aérien commente le délire et que toutes les harpes accompagnent. Ce dénoûment n'est pas seulement d'un grand musicien, mais aussi d'un poëte. Schubert et Goethe s'y donnent

la main, le Schubert de la mélodie du *Roi des Aulnes*, le Goethe orientaliste de la ballade du *Dieu et la Bayadère*.

XII

En présence d'une pareille scène, on comprend, on approuve les éternelles tergiversations de Meyerbeer. Où trouver en effet l'interprète de ce rôle? Comment découvrir dans un même sujet, avec cette complexion poétique d'une Malibran par exemple, la vigueur de tempérament nécessaire pour tout le reste du rôle? Ce personnage de Sélika, s'il est le résumé des principales créations du maître, est bien plus encore peut-être un résumé des cantatrices qui depuis vingt ans se sont succédé à l'Opéra et ailleurs. L'abeille fait son miel de toutes fleurs. De chaque voix qu'il entendait, de chaque talent qui passait devant ses yeux, Meyerbeer savait extraire le meilleur, l'essentiel. Comme Don Juan, qui la narine au vent s'écrie : « *senti odor di femina !* » vous flairez au

passage, en écoutant cette musique, certaines individualités dont la trace a marqué. Ici c'est Pauline Viardot, là Rosine Stoltz, plus loin Sophie Cruvelli. Des trois, laquelle choisirait-on, si c'était possible? On serait fort embarrassé de répondre. On fait comme Meyerbeer, on doute, on hésite; pour former l'idéal entrevu, aucun isolement ne suffirait : on rêve un composé des trois.

Ajouterai-je qu'à cet idéal madame Marie Sax ne répond pas absolument? Qui donc l'ignore? Et pourtant elle remplit le rôle, chose énorme! du commencement à la fin, mène sa tâche avec honneur, et je ne vois pas de quelle cantatrice actuelle on en pourrait dire autant. Si dans la scène du dénoûment l'interprétation laisse à désirer, si la distinction, le charme, la poésie manquent, la partie énergique, *sauvage* du rôle est rendue puissamment. Au premier acte, quand elle entre avec Nélusko dans la salle du conseil, elle contemple la nouveauté de ce spectacle avec des étonnements farouches où se mêle un grand air de dignité. Elle

dit bien la phrase pathétique de son duo du cinquième acte, et réussit surtout dans l'accentuation douloureuse du caractère. La voix de madame Marie Sax, d'une étendue, d'un timbre, d'une égalité magnifiques, n'aurait besoin que d'être modérée. Cette force de résonnance trop souvent pousse au cri, l'âme y est, mais non le style, et le style, c'est la cantatrice : ce qui n'empêche pas madame Sax de moduler très-agréablement la berceuse indienne du second acte et d'avoir un élan superbe dans le duo capital du quatrième sur cette phrase : « O transports ! ô douce extase ! » qu'elle attaque en vraie fille du soleil. Somme toute, madame Marie Sax est une Africaine fort sortable. Elle joue et chante le rôle sans chercher à savoir ce qui se passe au-delà de son horizon ; ce qu'a voulu, ce qu'a rêvé Meyerbeer, elle s'évertuera corps et âme à le faire si vous le lui dites, mais je doute que d'elle-même elle songe à s'en rendre compte. Elle exécute, ne crée pas. Une voix splendide, beaucoup de bonne volonté, de l'intelligence

et de la passion, — le maître, après avoir mûrement réfléchi, avait jugé que par le temps qui court ces éléments lui devaient suffire. Tâchons de ne pas nous montrer plus difficiles.

XIII

Nous n'aimons point les classifications et pensons qu'il ne nous sied pas de distribuer des places aux chefs-d'œuvre ; toutefois, si quelqu'un nous demandait quel rang dans l'œuvre de Meyerbeer nous assignons à cette partition de *l'Africaine*, nous qui jusqu'à présent n'avons cessé de regarder *le Prophète* comme la plus haute, la plus puissante manifestation de ce génie, nous n'hésiterions pas à répondre : « Mettez les quatre ouvrages à leur ordre, non point de représentation, mais de naissance[1], et que ce soit la date qui prononce. »

[1] Je me trompe, c'est de conception qu'il faut dire, car avec Meyerbeer, travaillant, cherchant, refaisant, tendant sans cesse

De *Robert le Diable* aux *Huguenots*, des *Huguenots* à *l'Africaine*, de *l'Africaine* au *Prophète*, ainsi l'on irait, toujours ascensionnellement ; mais pourquoi vouloir classer, étiqueter ? Qu'importent au public nos préférences ? « N'est pas beau ce qui qui est beau, dit un proverbe italien, mais seulement ce qui plaît. » Sans accepter dans toute sa latitude cette esthétique de casuiste, je ne la crois pas de nature à mettre en péril les droits du génie,

vers le mieux, l'ordre de naissance d'une partition ne saurait guère se préciser. De la première *Africaine*, *la vecchia*, rien n'est resté, ou presque rien. Les plus splendides morceaux de l'ouvrage qu'on entend aujourd'hui à l'Opéra, datent d'une heure toute récente : le quatrième et le cinquième acte, par exemple, sont de 1862, 1863, 1864. Et en ce sens on peut avancer que l'*Africaine* est bien avec la *Jeunesse de Goethe*, le dernier produit de ce génie dont il semble qu'à partir du *Crociato* une suprême force de volonté ait gouverné jusqu'à la fin l'action imperturbablement progressive. Je n'ai donc pas besoin d'insister sur ce que peut avoir d'arbitraire cette classification par les dates ; et tout en maintenant ma ferme prédilection à l'endroit du *Prophète*, comme grand tout harmonique, monument de maître, plus j'entends l'*Africaine* et plus volontiers je comprends et j'admets qu'on puisse voir dans cette partition le chef-d'œuvre de Meyerb er.

attendu que ce qui est beau finit toujours par plaire. Les envieux s'agitent, les impuissants profitent de l'occasion pour catéchiser le troupeau des imbéciles, et ni les uns ni les autres ne veulent comprendre que ce qu'ils disent là à propos de *l'Africaine* s'est dit jadis à propos de *l'Armide* de Gluck, des *Noces de Figaro* et du *Don Juan* de Mozart, du *Freyschütz*, d'*Euryanthe*, du *Barbier* même de Rossini, sifflé à Rome, et de son *Otello*, que Stendhal jugeait trop *allemand*. Que n'a-t-on pas écrit dans le temps sur la partition de *Robert le Diable*, à laquelle on reprochait également de durer sept heures, et que les critiques d'alors appelaient une interminable encyclopédie musicale, un pot-pourri de tous les styles, un panorama de toutes les fantasmagories ! « On ne va point *entendre* un opéra de Meyerbeer, on va le *voir !* » s'écrie un esthéticien d'outre-Rhin, M. Carrière, ajoutant, non sans quelque naïveté, que dans ce mot *terrible* est contenue la meilleure sentence du public à l'endroit de cette *mélopée spectaculeuse !*

Les Allemands sont impitoyables, ils ne pardonneront jamais à Meyerbeer d'avoir pris en France le point d'appui de sa renommée, de les avoir voulu conquérir de chez nous, pas plus qu'ils ne pardonnèrent à la Schroeder-Devrient ses excursions dans le répertoire italien. Elle était sublime jouant, chantant Fidelio ; elle avait l'esprit, le physique du rôle : son gracieux visage, sa taille divinement tournée, semblaient faits à souhait pour le travertissement ; mais voulait-elle d'aventure jouer, chanter le Roméo de Bellini, la déchéance était complète ; plus de voix, de talent, les habits d'homme ne seyaient même plus à sa taille. A l'égard de Meyerbeer, l'animosité devient quelquefois si féroce que vraiment c'est à n'y pas croire. On fait litière des *Huguenots*, du *Prophète*, et pour glorifier quels masques, justes dieux!

Non raggionam di lei, ma passa e guarda.

XIV

On reproche à Meyerbeer ses accouplements monstrueux d'instruments, ses ophicléides, ses bombardes, toute cette artillerie de gros calibre qui se contentait jadis de pousser le son, et qu'il fait évoluer constamment par toutes les directions de l'échelle chromatique, et en même temps on s'émerveille sur ce caractère de grandeur et de magnificence dont sa musique porte l'empreinte. Et ceux qui réprouvent le plus les moyens acclament l'effet. Cependant, pour être un grand coloriste, il faut employer des couleurs, je suppose, et les couleurs en musique, ce sont les sonorités. Du jeu des timbres, de leur contraste naît la lumière. Cet art des contrastes, où Meyerbeer avait déjà tant inventé, semble avoir dit son dernier mot dans l'orchestre de *l'Africaine*. Horace, entendant cet orchestre, ne se contenterait plus de dire *ut pictura poesis*, il ajouterait à son vers *musica*. Après

avoir bien admiré l'ouvrage en son ensemble, donnez-vous un soir le régal tout particulier de cette instrumentation, placez-vous au fond d'une loge, les yeux demi-clos, n'écoutez, ne suivez que l'orchestre, et, selon que vous serez musicien ou simplement homme de goût, je vous promets une étude ou un plaisir de l'intérêt le plus rare, le plus exquis. Chez Meyerbeer les effets d'instrumentation ne s'annulent jamais l'un par l'autre, ainsi qu'il arrive chez la plupart des symphonistes de l'école de Weber. — S'il éclate, s'il tonne, c'est comme Jupiter, à son heure, et non pas coup sur coup et pendant ses cinq actes. Il prend son temps, mesure, distribue, organise, déchaîne ses forces avec une science de dynamique dont l'auteur du *Freyschütz* et d'*Euryanthe* lui-même ne connut pas toujours le secret : tantôt parcimonieux, tantôt prodigue, curieux jusqu'à la préciosité dans la modération comme dans l'excès. On se rappelle la viole d'amour des *Huguenots*, le basson accompagnant seul l'introduction du trio du cinquième

acte. Dans *l'Africaine*, cette main habile continue à pondérer, à s'exercer, à ménager à plaisir les contrastes, elle sème les vents pour recueillir non la tempête, mais le calme, déchaîne le simoun pour mieux préparer le frais repos de l'oasis. Entre les foudroyantes explosions de la scène du Conseil et les combinaisons chorales de l'épisode du navire, vous avez tout le second acte, écrit en demi-teinte, avec ses bruits voilés, ses rhythmes suaves qu'accompagnent, dans la *berceuse* de Sélika, les violons divisés à l'aigu, et dont les argentines vibrations du triangle marquent les voluptueuses ondulations. — Recherche, maniérisme! s'écrient les docteurs de la loi. Un art qui se complaît ainsi dans l'emploi, l'exagération des moyens techniques, ne saurait être qu'un art de décadence. — *Well roared, lion!* — Le malheur veut que, depuis que le monde est monde, ces belles choses-là se répètent. On les a dites de Michel-Ange, qui, en peignant la Sixtine, ouvrait la voix aux Carrache, de Beethoven, à qui, dans la neuvième sym-

phonie, les ressources semblent manquer désormais pour l'expression de sa pensée. « Meyerbeer, lui aussi, a voulu trop faire, il a transgressé les limites de la musique, méconnu les conditions normales de l'opéra moderne après l'avoir en quelque sorte créé, et le moule s'est brisé entre ses mains. » A cela on ajoute : « *L'Africaine* serait-elle le chef-d'œuvre que vous pensez, qu'il faudrait encore se lamenter, car, après un pareil déploiement de mise en scène musicale, après ce luxe d'imagination, ces dépenses de voix, cette pompe orchestrale, rien n'est plus possible au théâtre en fait d'opéras. » J'avoue, quant à moi, que l'argument me touche peu. J'ignore où nous allons et trouve puéril de débattre cette éternelle question de progrès et de décadence que les esprits oiseux s'amusent à ramener sur le tapis chaque fois qu'il naît un chef-d'œuvre. Si c'est la décadence, les musiciens de l'avenir réagiront contre ce prétendu vacarme symphonique en revenant à la musette des aïeux, et je souhaite à leur au-

ditoire bien du plaisir. Si c'est au contraire le progrès, comme j'aime à le croire, il est permis de se faire dès aujourd'hui une assez belle idée des générations qui nous succéderont, car ce ne seront point assurément des hommes ordinaires, mais de fiers titans, ceux qui, ayant pris comme point de départ en musique soit la neuvième symphonie de Beethoven, soit la partition de *l'Africaine*, trouveront moyen de mettre entre ce point de départ et le but l'espace parcouru par Beethoven et Meyerbeer dans leur carrière.

XV

Le beau musical ne se définit pas. C'est quelque chose qui vous ravit l'âme, vous saisit, vous empoigne pour se résoudre en un sentiment mêlé de joie et de tristesse. Cela s'appelait la grâce, le charme au temps d'Apelle, non dans le sens de ce qui fait le prix d'une toile du Corrége, mais bien plutôt pour exprimer ce quelque chose d'inexpri-

mable, je le répète, qui caractérise la *Joconde* du Vinci, la *Sonate en ut dièze mineur*, l'air de Sarastro dans *la Flûte enchantée*, le duo du quatrième acte des *Huguenots*, celui du quatrième acte de *l'Africaine*, et vous force à vous écrier : « Regardez, écoutez, cela est divin ! » Quiconque n'a point en soi le don d'être ému de la sorte pourra discourir d'un chef-d'œuvre, en apprécier les côtés techniques ; mais le chef-d'œuvre en tant que manifestation de l'idéal, du beau, restera éternellement pour lui lettre close. Les âmes artistes possèdent seules cette faculté de sentir, privilége que rien ne remplace, ni les fortes combinaisons de l'entendement, ni l'ingéniosité poétique. L'esprit de Dieu souffle où il veut. Que cette idée nous fasse prendre en patience la période où nous vivons, et consolons-nous en pensant que le beau, en tant que manifestation absolue, ne saurait être ni avoir été le monopole de tel où tel siècle. Cherchons ce qui est vrai dans l'heure présente, et non ce qui adviendra de l'heure qui va suivre. La question est

de savoir ce qui musicalement est beau au moment où je parle, et non de m'occuper des éventualités d'une résultante sur laquelle l'avenir prononcera. On ne fait pas la philosophie de l'histoire avant l'histoire.

FIN.

TABLE

I. Introduction. — De l'esprit du temps. — Les idées extra-musicales. — Les anecdotes traditionnelles. — François Ier et Léonard de Vinci. — Michel-Ange et Raphaël. — Mozart et Beethoven. — Giacomo Meyerbeer. — Sa mère. — Ses frères Guillaume et Michel. — La correspondance de Michel Beer et d'Immermann. — *Struensée* et *Le Paria*. — La légende du moine Félix. 1

II. L'école de l'abbé Vogler. — Meyerbeer et Weber. — Les oratorios : *Dieu et la nature, la fille de Jephté*. — Tournée à Vienne. Rencontre avec Hummel, Salieri. — Voyage à Venise. — Haendel, Gluck et Mozart, compositeurs italiens. — L'auteur du *Freyschütz* et ses querelles d'allemand. — *Marguerite d'Anjou*. — *L'Esule di Granata*. — *Emma di Resburgo*. — Meyerbeer et le prince Poniatowski. — Fin de la période italienne ; le *Crociato*. — L'influence française. 22

III. Paris. — Son influence climatérique sur l'art et les artistes. — Les opéras français de maîtres étrangers. — Meyerbeer à Paris. — Premiers rapports avec les représentants de l'école

française : Cherubini, Reicha, Lesueur, Boieldieu, Hérc
M. Auber. — Meyerbeer et Rossini. — De *gentleman* à *galo*
nomo, de souverain à souverain. — Le dernier dîner c
Rossini. — Les stances à *mon pauvre ami Meyerbeer*.
L'âge d'or de 1826. 1

IV. Première représentation du *Crociato*. — *Robert le Dial*
— Le succès. — Les idées et l'idée. — L'heure privilégi
— *Les Huguenots*. — L'Académie royale de musique en 18
— M. Habeneck. — Le système français. 8

V. Le sacerdoce dans l'art. — La légende de la Malibran
d'Adolphe Nourrit. 5

VI. Mademoiselle Falcon. — M. Levasseur. — La troupe
Robert le Diable et des *Huguenots*. 8

VII. *Les Huguenots*. — La couleur et les caractères. — Le cor
de Nevers. — Phidias. — Le chef-d'œuvre pour le chef-d'œuv
— *La Bénédiction des poignards*. — Le duo de Valentin
de Raoul. — Adolphe Nourrit et M le duc d'Orléans. —
mélodie chez Meyerbeer. — Le provisoire dans l'exécution
Robert le Diable et des *Huguenots*. — La nouvelle salle et
anciens chefs-d'œuvre. — Des *Huguenots* au *Prophète*. . 4

VIII. *L'Africaine*. — Premiers remaniements; premières vici-
tudes. — Madame Stoltz. — Madame Viardot. — Sophie C
velli. — Madame Sax. — Recherche d'un ténor. — Dernie
hésitations. — Le maître et le dilettante. — La tradition
Meyerbeer à l'opéra. — M. Fétis. 5

IX. Caractéristique du *Prophète*. — Meyerbeer et M. Miche
— Bertram et les trois anabaptistes. — Le chantre du *Propl*
et le peintre de la *Dispersion des races* — Le symbolism
l'allégorie. — L'*Arioso* de Fidès et l'air d'Elvire dans *la Mu*
— Qu'est-ce que l'air dans un opéra? — Ce qu'en pensait s
Augustin. 0

X. Incendie de l'ancien opéra de Berlin. — La nouvelle salle. — Une représentation de gala. — La société berlinoise et Jenny Lind. — La comtesse de Westmoreland. — *Le Camp de Silésie* et le *Wallenstein* de Schiller. 165

XI. Dilettantisme du roi Frédéric-Guillaume IV. — Meyerbeer à sa cour. — Les cercles de famille. — Détails intimes. — Meyerbeer dans le monde. — Les croix et les rubans. — Traits de caractère. 185

XII. Monsieur Gouin. 202

XIII. L'enthousiasme d'un bon confrère. — M. Richard Wagner et ses doctrines. — Ce que de tout cela pensait Meyerbeer. — Les opéras de l'avenir dans le passé. — Le *Tannhäuser* de Wagner et le *Joseph* de Méhul. 215

XIV. Voyage au pays des idées. — D'Eschyle à Novalis. — De Molière à Hoffmann. — *Héro et Léandre*. — *L'Apprenti Sorcier*. — Une étude musicale du *Tartuffe*, par Meyerbeer. — Ses idées sur les chefs-d'œuvre. 232

XV. Pourquoi Meyerbeer ne fit point un opéra de *Faust* — Les deux maîtres désignés par Goethe. — Les femmes de Mozart. — Ce qu'entre ses mains Marguerite fut devenue. — La fascination exercée sur les musiciens par certains chefs-d'œuvre littéraires. — *Othello*. — *Roméo et Juliette*. — La vraie manière pour la musique d'intervenir. — Mendelssohn et le *Songe d'une nuit d'été*. — Beethoven et *Coriolan* — *Egmont*. — Un maître dont l'auteur de *Faust* n'a point parlé. . 249

XVI. Projets de collaboration à propos d'un manuscrit trouvé dans les papiers de Weber — Nos séances de travail. — L'aventure du comte de V. et de son professeur de flûte. — *La loi de Java et l'Africaine*. — L'opas et le manœuillier. — Comment les maîtres *créent*. — Une page d'Albert Dürer. — Meyerbeer et Ary Scheffer. — Mignon. 265

XVII. *La jeunesse de Goethe* — Le drame à l'Odéon. — Com-

ment la musique fut appelée à s'y mêler. — Le Mélodrame du troisième acte et la chanson de Mignon. — Perspectives nouvelles. — Le scenario de l'intermède. — Meyerbeer chez lui. — Ses premières impressions à la lecture. — Silhouette du vieux maître. 281

XVIII. L'artiste et l'homme d'affaires. — Comment Meyerbeer entendait ses traités. — Entretiens au sujet de *la Jeunesse de Goethe*. — Ses idées sur la manière d'associer la musique au drame. — Une occasion pour lui de dire aussi son mot sur *Faust*. — Meyerbeer à Ems en 1860. — La partition de *la Jeunesse de Goethe*. — Une lettre de Meyerbeer aux prises avec le *Roi des Aulnes*. 291

XIX. Retour à Paris pendant l'automne de 1863. — La maison de la rue Montaigne. — Dernier entretien. — Conclusion. . 312

Épilogue. — *L'Africaine à l'Opéra*. — Meyerbeer et Scribe. — Leurs rapports intellectuels. — Comment se forma l'*Africaine*. — Les caractères : Vasco de Gama, Sélika, Nélusko, le grand Inquisiteur, le grand Brahmine. — La partition : effets de couleur. — Le premier acte et le quatrième. — L'élément politique, religieux, pittoresque. — Le Cantabile de Vasco. — Le duo. — Valentine, Fidès et Sélika — Les seize mesures de symphonie dans la scène de Mancenillier. — L'instrumentation de Meyerbeer — Les chanteurs : M. Faure, M. Naudin, madame Marie Sax. — Quelle place occupe l'*Africaine* dans l'œuvre de Meyerbeer. — Le beau musical.. 327

FIN DE LA TABLE.

PARIS. — IMP. SIMON RAÇON ET COMP., RUE D'ERFURTH, 1.

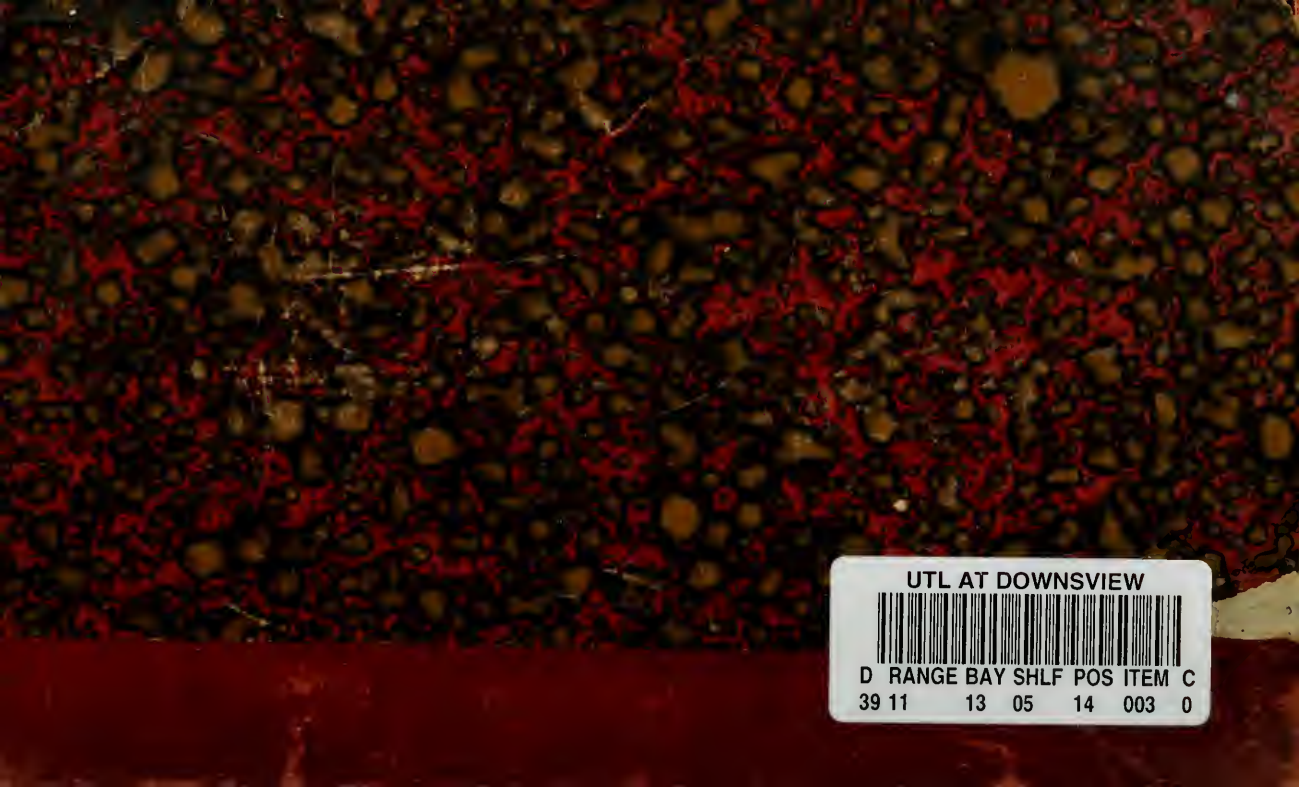
ML
410
M61B53

Blaze de Bury, Ange Henri, baron
Meyerbeer et son temps

Music

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY


UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 11 13 05 14 003 0